المجلس الأعلى للثقافة



جيرار جينيت

مدخل إلى النصّ الجامع

ترجمة: عبد العزيز شبيل   مراجعة: حمّادي صمود

المشروع القومي للترجمة

105

المشروع القومى للترجمة

مدخل
إلى
النص الجامع

تأليف : جيرار جينيت
تعريب : عبد العزيز شبيل
مراجعة : حمادى صمود



١٩٩٩

الكتاب المعرّب :

Gérard Genette

Introduction à l'Ardhitexte

Collection Poétique

EDITIONS DU SEUIL

PARIS 1979

تمهيد

ها نحن نضع بين يدي القارئ العربيّ الدّراسة الهامّة التي قام بها النّاقد الفرنسيّ "جيرار جينيت" بخصوص قضيّة الأجناس الأدبيّة. وإنّنا، بذلك، نفي بالوعد الذي قطعناه على أنفسنا عندما أصدرنا كتاب "نظرية الأجناس الأدبيّة" مُعرَّبًا.(١) فهذا الكتاب، في نسخته الفرنسيّة، يضمّ ستّ دراسات تُعتبر زبدة ما وصل إليه البحث العلميّ في هذه القضيّة (على الأقلّ إلى زمن نشره). إلاّ أنّنا قد تعمّدنا الاقتصار على تعريب خمسٍ منها، واعدين القارئَ الكريم بإفراد الدّراسة السّادسة بنشر مستقلّ، لأسباب عدّة.

فدراسة "جينيت" على درجة من العمق والشّمول، ومن الدّقّة والتّفصيل، تفرض، في رأينا استقلالها عن الأخرى، مراعاةً لحجم الكتاب، واعتبارًا لكونها متأخّرة في الزّمن عن الدّراسات الأخرى. وإضافةً إلى ما سبق، فإنّ طموح صاحبها المشروع في الإحاطة بتاريخيّة القضيّة، منذ أفلاطون وأرسطو، إلى يومنا هذا، والتّركيز على أبعادها النّظريّة وجوانبها التّطبيقيّة، يبرّر إفرادها بنشرة خاصّة، بل ويفرضه، إذ إنّ البحث ذاته، في لغته الأصليّة، قد صدر مستقلاً، قبل أن يُلحق بالدّراسات المشار إليها.(٢)

لنُشرْ، أخيرا، إلى أنّ أسلوب "جينيت" يكاد يمثّل حالة فريدة بالقياس إلى غيره. ففيه تتزاوج الدّقّة العلميّة، والعبارة المُخاتلة، والإشارة الخفيّة إلاّ على أهل الذّكر، والتّلميح السّاخر أحيانا، والتّعجّب المُحيّر حينا آخر. ينضاف إلى كلّ ذلك تَصرّفٌ في تركيب الجمل يجعلها تطول أحيانا إلى حدّ الإفراط، أو تَقصرُ أحيانا أخرى إلى حدّ الغموض والإبهام، وتُقطَع حينًا آخر لتُفسح المجال إلى ما لا يُحصَى من الإحالات والشّواهد والإشارات.

ذلك ما يجعل عمليّة التّعريب (بل والفهم أحيانا) مهمّة شاقّة عسيرة، تحتاج إلى

(١) نظريّة الأجناس الأدبيّة : كارل فييتور وآخرون – تعريب : عبد العزيز شبيل. – مراجعة : الدكتور حمّادي صمّود. سلسلة النّادي الأدبي الثّقافي بجدّة. ط ١. ١٩٩٤ .

(٢) "Introduction à l'Architexte" ò Gérard Genette

–Ed. SEUIL –Paris, 1979 . Coll. Poétique

جهد وصبر ومُعاودَة وأنَاة، لعلّه لا يُدرك معناها إلاّ من باشر هذا النّوع من النّصوص، نقصد الأستاذ "عبد الرّحمان أيّوب" خاصّة، وهو الذي باشر مهمّة تعريب هذه الدّراسة قبلنا بسنوات.[٣] ولقد كنّا واعين بأسبقيّة هذا الأستاذ الجليل علينا ، وبقيمته العلميّة وسعة اطّلاعه. إلاّ أنّ ما حفزنا على تعريب كتاب "جينيت"، أنّه جزء من الكتاب الذي قمنا بنقله إلى العربيّة. فلم يكن من الممكن أن نتغافل عنه، خاصّة وأنّنا وعدنا بتعريبه. أمّا الأمرالأهمّ، فهو ما لاحظنـاه – في محاولة الأستاذ"عبد الرّحمان أيّوب" – من مواطن غموض حينا، والتباس حينًا آخر، وابتسار نعلم أنّه قد اضطُرّ إليه اضطرار العالِم لا العاجز، احترامًا لما تقتضيه اللّغة العربيّة من سلامة تركيب ودقّة تعريب ورغبة في أمانة التّرجمة. هذا إضافة إلى أصعب القضايا، وأمّ المشاكل، نعني بذلك قضيّة المصطلحات وما يَشُوبُها من اختلاف وتباين وافتقار إلى الدّقّة.

ولقد كان الأستاذ "أيّوب" ذاته واعيًا بهذه الصّعوبات. فأشار في مقدّمة كتابه إلى اضطراره إلى "إدخال بعض اللُّوَيْنَات على الكتاب"(ص٢١). وجدّد دعوته إلى توحيد المصطلحات اللّسانيّة والنّقديّة، لتجاوز عراقيل التّرجمة.

لعلّ هذه الاعتبارات، مجتمعةً، تبرّر إقدامنا على هذه المحاولة الثّانية لتقديم واحدة من أهمّ الدّراسات النّقديّة المخصوصة بقضيّة الأجناس الأدبيّة، وأكثرها عمقا ودقّة وشمولا. ونحن نرجو، بذلك، أن نكون قد قدّمنا خدمة جليلة للقارئ العربيّ وللثّقافة العربيّة، ومهّدنا السّبيل للسّعي إلى تأسيس "نظريّة الأجناس الأدبيّة في الأدب العربيّ".

ولسوف يلاحظ القارئ الكريم مدى الاختلاف والإضافة والتّحوير بين محاولة الأستاذ "أيّوب" وبين محاولتنا هذه في مستويات عدّة، وبالخصوص في مستوى المصطلحات، بدءًا من اختلاف تعريب العنوان، ووصولاً إلى المصطلحات النّقديّة التي يزخر بها الكتاب وقد حرصنا كلّ الحرص، قدر الجهد، على أن تكون مماثلة لتلك التي اقترحناها في كتابنا السّابق، اللّهمّ إلاّ ما حتّمت الضّرورة تحويره بما يستجيب لروح البيان العربيّ، وما انضاف في هذا الكتاب من مصطلحات لم توجد في السّابق.

(٣) جيرار جينيت : مدخل لجامع النّصّ – ترجمة : عبد الرّحمان أيّوب ، دار توبقال ، ط ١ ، الدّار البيضاء ، ١٩٨٥ .

ولقد حرصنا على تسهيل مهمّة القارئ الكريم، فوضعنا في آخر الكتاب فهارس للمصطلحات الفنّيّة والنّقديّة والأعلام والآثار المذكورة في النّصّ الأصليّ، بما يقابلها في العربيّة.

وما دام كلّ جهد بشريّ منقوصا، فإنّنا حريصون على الاعتذار المسبق للقارئ الكريم، عن كلّ سهو أو خطإ أو التباس غير مقصود.

ولا يفوتنا كذلك، أن نتوجّه بالشّكر للأستاذ حمّادي صمّود الذي تابع هذا العمل منذ البداية وأحاطه بعنايته الكبيرة قراءة ونقدا وتوجيها وتحويراً. فَلَهُ كلّ الامتنان وصادق التّقدير.

واللّهَ نسأل – أوّلا وأخيرا – أن يوفّقنا في مسعانا؛ إنّه وليّ التّوفيق.

المعرّب



I

جميعنا يعرف تلك الصّفحة من كتاب "صورة الفنّان"، حيث يعرض "ستيفن" -أمام صديقه "لينش"- نظريّته في الأشكال الجماليّة الجوهريّة الثّلاثة:«الشّكل الغنائيّ ، الذي يعرض فيه الفنّان صُورَته في علاقةٍ مباشرة مع ذاته؛ الشّكل الملحميّ، الذي يعرض فيه صورته في علاقة وسطى بين ذاته والآخرين؛ والشّكل الدّرامي، الذي يعرض فيه صورته في علاقة مباشرة بالآخرين. »[١]

هذا التّقسيم الثّلاثي -في ذاته- ليس من بين التّوزيعات الأشدّ طرافة. و"جويس" لا يجهل ذلك، إذ يضيف ساخرًا -في المسودّة الأولى لهذه الحلقة- أنّ "ستيفن" كان يتكلّم «بتلك اللّهجة البريئة التي تُميّز من اكتشف شيئًا جديدا. »، بينما «كانت جماليّته -في مُعظمها- مجرّد تطبيق لما جاء عند القدّيس طُوما (الأكويني). [٢]

لست أعلم إن كان حدث للقدّيس طوما أن اقترح مثل هذا التّقسيم، أو حتّى إن كان ذلك هو بالفعل ما يوحي به حديث "جويس" عنه هنا. ولكنّني ألاحظ ، هنا وهناك، أنّ هذا التّقسيم يُسنَد بطيب خاطر -منذ زمن غير بعيد- إلى "أرسطو"، بل وحتّى إلى "أفلاطون". ففي دراسة عن تاريخ تصنيف الأجناس[٣] ، كانت "إيرين بِهْرِنْسْ" قد استخرجت مثالا لذلك عند "إرنست بوفي" : «قد ميّز أرسطو أجناس الغنائيّ والملحميّ والدّراميّ... »[٤]، فنفت في الحين هذه النّسبة التي اعتبرتْها بعدُ كثيرة الانتشار. ولكنّ هذا التّصحيح -مثلما سنرى لاحقًا- لم يمنع من إعادة الكرّة. لعلّ ذلك يرجع -من ضمن أسباب أخرى- إلى كون الخطأ -أو بالأحرى الوهم الإرجاعيّ المتعلّق به- له جذور عميقة في وعينا، أو لاوَعْينا الأدبيّ. ومع ذلك ، فالتّصحيح ذاته لم يتخلّص تماما من الانخراط في العادة نفسها التي جاء يفضحها، بما أنّ "إيرين

(١) " ديدالوس" ، ١٩١٣ . التّرجمة الفرنسيّة، دار" قاليمار"، ٢١٣ .

(٢) " ستيفن البطل " . ١٩٠٤ . التّرجمة الفرنسيّة، دار "قاليمار"، ص ٧٦ .

(٣) «Die Lehre von der Einteilung der Dichtkunst» - هال، 1940 .

(٤) " الغنائيّة، الملحمة، الدّراما " -باريس، دار كولان، ١٩١١، ص ١.

بهْرنْس" تتساءل جادّة كيف يمكن أن يكون التّقسيم الثّلاثيّ المعهود، غير موجود عند "أرسطو". وهي تجد لذلك سببًا مقبولاً، يتمثّل في كون الغنائيّة الإغريقيّة كانت شديدة الارتباط بالموسيقى، لكي يتسنّى اعتبارها متعلّقة بالشّعريّة. إلاّ أنّ "المأساة" كانت كذلك بنفس الدّرجة. وغياب الغنائيّة عن "فنّ الشّعر" لأرسطو يعود إلى سبب أكثرعمقًا، بحيث -إذا أدركناه- يفقد السّؤال كلّ شكل من أشكال الإفادة.

لكنّ السّؤال لا يفقد، في الظّاهر، كلّ سبب للوجود : فنحن لا نتخلّى بسهولة عن إسقاط ما هو تقسيم أساسيّ للشّعريّة الحديثة، وأوْلَى أن يَكون في الواقع شعريّة رومنطيقيّة -كما هو الشّأن دائما ، وكما سنرى ذلك في ما بعد- على النّصّ المؤسِّس للشّعريّة الكلاسيكيّة.

ولا يتمّ ذلك، ربّما، من غير أن تترتّب عنه تبعات نظريّة مؤسفة؛ إذ،بافتكاكنا هذا النّسب العريق، تكون نظريّة الأجناس الثّلاثة – وهي نظريّةحديثة نسبيًا- لا تضيف إلى نفسها قَدامةً فحسب – وتبعًا لذلك مَظهَر خلود، أو ما يُظَنُّ أنّه خلود، ومن ثمّ مظهر بداهةٍ- وإنّما تُحوِّل لفائدة مقاماتها الأجناسيّة الثّلاثة، أساسًا طبيعيًا، كان "أرسطو" ، ومن قبله "أفلاطون" وَضَعاهُ، ربّما، بصورة أكثر شرعيّة، لشيءٍ آخر. هذه هي العُقدة التي كانت -طوال بعض القرون وفي قلب الشّعريّة الغربيّة- مَدارَ عددٍ من الالتباسات والتّلابساتِ والاستبدالات الخفيّة التي أريدُ أن أحاول حلّها قليلا.

ولكن ، قبل ذلك ، إليك ثلاثة أو أربعة نماذج من نفس القبيل، أُوردُها لا لمُجرّد رغبةٍ متباهية في تعقُّب سقطات بعض العقول المتميّزة، وإنّما لأُبيِّنَ، بإيرادها، شاهدًا على انتشار هذه القراءة المُبسَّطة. فأنت تقرأ عند "أوستنْ وَارِنْ" : «إنّ مرجعنا القديم في موضوع نظريّة الأجناس هما "أرسطو" و"هوراس" . وإليهما يعود الفضل في فكرة أنّ المأساة والملحمة هما المقولتان المميّزتان، بل والأكثر أهمّيّة. إلاّ أنّ "أرسطو" -على أيّ حال- أدرك تمييزات أكثر أهمّية بين المسرحيّة والملحمة والقصيد الغنائيّ... لقد كان "أفلاطون" و "أرسطو" قد ميّزا بعدُ ، الأجناس الجوهريّة الثّلاثة، حسب "صيغة محاكاتهما" (أو تصويرهما). فالشّعر الغنائيّ هو "ذات" الشّاعر نفسها؛ وفي الشّعر الملحميّ (أو الرّواية) يتكلّم الشّاعر باسمه الخاصّ، بوصفه راويًا، ولكنّه أيضا يجعل شخصيّاته تتكلّم وَفْقَ الأسلوب المباشر (الحكاية المختلطة). وفي المسرح، يغيب الشّاعر وراء توزيع مسرحيّته... إنّ كتاب " فنّ الشّعر" لأرسطو ، الذي

-في الأساس- يجعل من الملحمة، والمسرح، والشّعر الغنائيّ، التّنويعات الجوهريّة للشّعر... » (١)

ونجد "نورثروب فراي" أكثر تعميمًا، أو أكثر حذرًا : «لدينا ثلاثة مصطلحات للتّمييز بين الأجناس، ورثناها عن "الكتّاب الإغريق" : الدّراما، الملحمة ، الأثر الغنائيّ. » (٢)

وبشكل أكثر تحفّظًا، أو أكثر غموضًا، يفترض "فيليب لوجون" أنّ نقطة الانطلاق لهذه النّظريّة هي « التّقسيم الثّلاثي للـ"قدامى"، بين الملحميّ والدّراميّ والغنائيّ. » (٣)

هذا بعكس "روبرت شولّس" الذي يؤكّد أنّ نظام "فراي" « يبدأ بقبول التّقسيم الجوهريّ -الذي يعود الفضل فيه إلى أرسطو- إلى أشكال الغنائيّ والملحميّ والدّراميّ.» (٤)

وتذهب "هيلين سيكْسُوسْ " أبعدَ من "شولّس". فهي - إذ تعلّق على خطاب "ديدالوس" -تحدّد منبعَه كالآتي: « تقسيم ثلاثيّ قديم، مأخوذ عن "فنّ الشّعر" لأرسطو (ص ١٤٤٧ "أ" و "ب" ؛ ١٤٥٦ إلى ١٤٦٢، "أ" و"ب")(٥) . أمّا " تزفيتان تودوروف " فإنّه يرفع النّموذج الثّلاثيّ إلى أفلاطون،وصياغته النّهائيّة إلى "ديُوميد": « من أفلاطون إلى "إيميل ستايجر" -مرورًا بـ"قوته" و"ياكُبسن"- يرى الجميع في هذه المقولات الثّلاث،الأشكالَ الجوهريّة،أو حتّى "الطّبيعيّة" للأدب..وفي القرن الرّابع، اقترح "ديُوميد" -وهو يبني النّسق الأفلاطونيّ-التّعريفات التّالية = الغنائيّ:الآثار التي يتكلّم فيها الكاتب وحده؛ الدّراميّ: الآثار التي تتكلّم فيها الشّخصيّات وحدها؛ الملحمي: الآثار التي تمنح الكاتب والشّخصيّات- على السّواء-الحقّ في الكلام. »(٦)

(١) فصل "الأجناس الأدبيّة" من كتاب ر. ويليك وأستن وارّن : "النّظريّة الأدبيّة" ١٩٤٨ - التّرجمة الفرنسيّة منشورات "سوي"، ص ٣٢٠ و ٣٣٢٧ .

(٢) نورثروب فراي : " تشريح النّقد "، ١٩٧٥ - التّرجمة الفرنسيّة - دار قاليمار، ص ٢٢٩ .

(٣) فيليب لوجون: "ميثاق السّيرة الذّاتيّة "منشورات "سُوي"، باريس، ١٩٧٥ - ص ٣٣٠ .

(٤) روبرت شولّس: "البنيويّة في الأدب"، منشورات يال، ١٩٧٤ - ص ١٢٤ .

(٥) هيلين سيكسوس: "منفى جيمس جويس" -منشورات " قراسّي"- باريس، ١٩٦٨ - ص ٧٠٧.

(٦) أ.دوكرو. و ت.تودوروف: "القاموس الموسوعيّ لعلوم اللّغة"-منشورات "سُوي" - باريس ١٩٧٢ - ص ١٩٨

وبدون أن يعبّر بنفس الدّقّة عن الانتساب الذي يعنينا، يرى "ميخائيل باختين" – سنة ١٩٣٨ – أنّ نظريّة الأجناس « لم تستطع –إلى يومنا هذا– أن تضيف أيّ شيء جوهريّ لما أنجزه أرسطو. إنّ " كتاب الشّعر " يبقى الأساس الثّابت لنظريّة الأجناس، ولو أنّ هذا الأساس –أحيانا– يكون على درجة من الخفاء نعجز معها عن تمييزه. » (١)

من الواضح أنّ "باختين" لا يتفطّن إلى الصّمت المكثّف لكتاب "فنّ الشّعر" عن الأجناس الغنائيّة. وهذا السّهو يوضّح – بشكل مفارق– نسيانَ الأساسَ الذي يعتقد أنّه يَكْشِفُهُ؛ ذلك لأنّ أهمّ ما فيه هو ، كما سنرى، الوهم الإرجاعيّ الذي تُسقط – بواسطته – الشّعريّات الحديثة (ما قبل الرّومانسيّة– الرّومانسيّة –ما بعد الرّومانسيّة)، بصفة عشوائيّة، على أرسطو وأفلاطون، مساهماتها الخاصّة ، وتخفي بذلك اختلافاتها الذّاتيّة وحداثتها الخاصّة.

هذه النّسبة التي تبدو اليوم بمثل هذا الذّيوع، ليست تمامًا من اختراع القرن العشرين. فنحن نجدها، على كُلٍّ، منذ القرن الثّامن عشر عند "الأب باتّو"، في فصل إضافيّ من بحثه "الفنونُ الجميلةُ مختصَرَةً في مبدأ واحد". إنّ عنوان هذا الفصل يكاد يكون غير مُنتظَر: «في أنّ هذا المذهب مُطابق لنظريّة أرسطو»(٢) إنّ الأمر يتعلّق، في الواقع، بنظريّة "باتّو" العامّة حول « محاكاة الطّبيعة الجميلة » باعتبارها «مبدأً» فريداً للفنون الجميلة، بما في ذلك الشّعر. إلاّ أنّ هذا الفصل مخصّص بالأساس للتّدليل على أنّ أرسطو كان يميّز،داخل الفنّ الشّعريّ ، ثلاثة أجناس ، أو –كما يقول "باتّو"، مُستعملاً مصطلحًا استعاره من "هوراس"– ثلاثة "ألوان جوهريّة" : «هذه الألوان الثّلاثة هي لون الفخر أو الشّعر الغنائيّ، ولون الملحمة أو الشّعر القصصيّ، وأخيرا لون الدّراما، أو المأساة والملهاة. » والأب "باتّو" ينقل هو نفسه من "فنّ الشّعر" الفقرة التي يبني عليها رأيَهُ. ويستحقّ الشّاهد أن يُستعاد بالتّرجمة التي اقترحها : «الكلماتُ المُكَوَّنة من كلماتٍ عديدة، تصلح

(١) ميخائيل باختين : "الجماليّة ونظريّة الرّواية" –التّرجمة الفرنسيّة– دار" ڤاليمار" (د.ت). ص ٤٤٥ .

(٢) ظهرهذا الفصل سنة ١٧٦٤، في الطّبعة الثّانية من "الفنون الجميلة..."(الطّبعة الأولى، سنة ١٧٦٤) في المجلّد الأوّل من "مبادئ الأدب". مع ذلك، لم يكن آنذاك سوى خاتمة أضيفت حول "الأبيات الشّعريّة". هذه الخاتمة اقتُطعت في شكل فصل مستقلّ في الطّبعة التي ظهرت بعد وفاته سنة ١٨٢٤، مع عنوانها المأخوذ من نصّ إضافة ١٧٦٤ ذاته.

بالخصوص للقصائد المدحيّة؛ والكلمات غيرُ المُستعملة للملاحم؛ والصّور المجازيّة للدّراما . » إنّها خاتمة الفصل الثّاني والعشرين – المُخصّص لقضايا العبارة، أو الأسلوب، كما نقول نحن. كما نرى، فالأمر هنا يتعلّق بعلاقة التّلاؤم بين أجناسٍ وبين طرائق أسلوبيّة، رغم أنّ "باتّو" يجذب مصطلحات أرسطو إلى هذا الاتّجاه جذبًا رفيقًا، عندما يُترجم "Ta Héroika" (أبيات شعريّة بطوليّة) بمصطلح "ملحمة"، و "Tà iamba" (أبيات شعريّة وتديّة، ودون شكّ ، بالخصوص ، ثلاثيّة البحر المستعمَلة في الحوار المأساويّ أو الهزليّ) بمصطلح "دراما". وإذا ما غضَضْنا النّظر عن هذه المبالغة الخفيفة، فإنّ أرسطو يبدو فعلاً أنّه يوزّع هنا ثلاث سمات أسلوبيّة على ثلاثة أجناس أو أشكال هي : الفخر، والملحمة، وحوار المسرح. يبقى النّظر في الموازاة التي عقدها "باتّو" بين الفخر والشّعر الغنائيّ. إنّ الفخر شكل غير معروفٍ جيّدًا اليوم، لم يَبْق لنا منه تقريبا أيّ نموذج؛ ولكنّه يوصف عامّة بكونه «إنشادًا جماعيًّا على شرف "ديونيزوس" . ولذلك نضعُه طوعًا ضمن الأشكال الغنائيّة. [1]» دون أن يصل الأمر –مع ذلك– إلى حدّ القول، مثل "باتّو" ، بأنهّ «لا شيء يستجيب أكثر منه لشعرنا الغنائيّ » . وهو ما يقلّل من شأن القصائد الغنائيّة لكلٍّ من "بندار" أو "سافو" مثلاً. إلاّ أنّه صادف أنّ أرسطو لم يقل شيئا عن هذا الشّكل في كتابه"فن الشّعر"، اللّهمّ إلاّ قوله إنّه سَلَف المأساة (ص١٤٤٩ "أ"). وفي "القضايا الهوميريّة" (XIX،٩١٨ "ب"–٩١٩)،يوضّح أنّ الأمر يتعلّق بشكل سرديّ في الأصل، تَحوّل بعد ذلك إلى شكلٍ "مُحَاكٍ"، بمعنى "دراميّ". أمّا أفلاطون، فهو يذكر الفخر بكونه النّموذج الأوفى للقصيدة المنصرفة إلى السّرد".[٢]

(١) جان دي روميلي : " المأساة الإغريقيّة " –المنشورات الجامعيّة الفرنسيّة، . ١٩٧٠ ص ١٢ .

(٢) أفلاطون: "الجمهوريّة" (٣٩٤ .ج) « يبدو أنّه، في مطلع القرن الخامس، تمكّن النّشيد الوجدانيّ المُقام على شرف "ديونيزوس" من مُعالجة مواضع مقدّسة أو بطوليّة قد تتّصل بالآلة. فحسب مقطوعات وصلتنا عن الشّاعر "بندار"، يبدو الفخر كقطعة من السّرد البطوليّ، تُغنّيه مجموعة، دون حوار؛ وهو ينفتح على ابتهال لديونيزوس، وربّما لآلهة أخرى. إلى هذا النّوع من الإنشاد يشير أفلاطون، أكثر ممّا يشير إلى فخريّات القرن الرّابع، التي تغيّرت كثيرا بتأثير اختلاط الصّيَغ الموسيقيّة وإدراج أناشيد وجدانيّة فرديّة. »
ر. دوبون–روك: "المحاكاة والتّلفّظ"–ضمن "الكتابة والنّظريّة الشّعريّتان" –منشورات دار المعلّمين العليا،١٩٧٦)
–راجع: أ.و.بيكارد –كمبردج: "الفخريّة، المأساة والملهاة" –أكسفورد. ١٩٢٧ .

لا شيء في كلّ هذا، إذن، يسمح بوصف الفخريّة بكونها تمثّل "الجنس" الغنائيّ عند أرسطو أو أفلاطون.بالعكس تماما، فهذه الفقرة هي الوحيدة – من بين كلّ صفحات " فنّ الشعر"– التي استطاع " الأب باتّو" أن يستحضرها ليعطي ضمانة أرسطو للنّموذج الثّلاثي الشّهير. والتّحريف فيها واضح؛ والنّقطة التي يشملها ذات دلالة. ولكي نقدّر هذه الدّلالة بصورة أفضل، من الضّروريّ الرّجوع مرّة أخرى إلى النّبع، أي إلى نظام الأجناس الذي اقترحه أفلاطون، واستغلّه أرسطو. أقول «نظام الأجناس» بتنازل مؤقّت لفائدة ما هو شائع. ولكنّنا سنرى، بعد قليل، أنّ المصطلح غير ملائم، وأنّ الأمر يتعلّق بشيءٍ آخر مختلفٍ تمامًا.

II

في الفصل الثّالث من كتاب " الجمهوريّة " ، يبرّر أفلاطون قراره المعروف بطرد الشّعراء من المدينة، بسلْسلتَيْن من الاعتبارات، تتعلّق الأولى بمضمون الآثار (اللّوغوس) الذي ينبغي أن يكون (وغالبا ما لا يكون) أخلاقيًا بالأساس. فعلى الشّاعر ألاّ يصوّر عيوبًا -وخاصّة عند الآلهة والأبطال-، وعليه بصورة أخصّ، ألاّ يشجّع عليها، بتصوير الفضيلة بائسةً ، أو الشرّ منتصرًا، أمّا الثّانية، فتتعلّق بـ"الشّكل" (اللّكْسِيسْ)[1] ، أي، في الواقع ، بـ"صيغة التّصوير". كلّ قصيد هو حكاية (DIEGESIS) لأحداث سابقة، حاضرة أو آتية. هذه الحكاية -بالمعنى الواسع- يمكن أن تتّخذ ثلاثة أشكال : إمّا شكلاً سرديًا صرفا-HAPLE DIEGE) (SIS؛ وإمّا شكلاً مُحاكيًا (DIA MIMESEOS) ، أي عن طريق وجوه الحوار بين الشّخصيّات، كما هو الحال في المسرح؛ وإمّا شكلاً «مختلطا »، أي -في الواقع- متناوبًا؛ فيكون مرّة حكايةً، ومرّة حوارًا، مثلما هو الشّأن عند "هومير". لا أعود إلى جزئيات الاستدلال[2] ولا إلى التّردّي المعروف لصيغتَيْ المُحاكي والمختلط، وهو أحد سببَيْ السّخط على الشّعراء؛ علمًا بأنّ الآخر هو، طبعًا، انعدام أخلاق مواضيعهم الشّعريّة. أكتفي فقط بالتّذكير بأنّ الصّيغ الثّلاث للشّكل (LEXIS) التي ميّزها أفلاطون، تناسب -في مستوى ما سنُسمّيه لاحقًا أجناسًا شعريّة- المأساة والملهاة بالنّسبة إلى المُحاكي الصّرف، والملحمة بالنّسبة إلى المختلط ، و «خاصّة » (MALISTA POU) " الفخر" (دون أيّ إشارة أخرى)، بالنّسبة إلى السّرد الصّرف.

(١) إنّ مصطلحيْ "لوغوس" و"لِكْسِيسْ" ، طبعًا، لا يمتلكان -مُسبّقًا- هذه القيمة التّناقضيّة: فبعيدًا عن السّياق، تكون التّرجمة الأكثر دقّةً هي "خطاب" و " قول" .(DICTION) إنّ أفلاطون ذاته (٣٩٢ .ج) هو الذي يبني التّقابل، ويبني ترجمة المعنى إلى ("ما ينبغي قوله" - و"كيف ينبغي أن نقول"). بعد ذلك، كما نعلم، ستحصر البلاغة مصطلح "لِكْسيسْ" في معنى "أسلوب".

(٢) راجع: جيرار جينيت: "صور ."II ص ٥٠ - ٥٦ ، و"صور "III ص ١٨٤ - ١٩٠ -منشورات "سُويْ" - باريس ١٩٦٩ و ١٩٧٢ .

في ذلك يُختزل كلّ "النّظام": ومن البديهيّ أنّ أفلاطون، هنا، لا يفترض إلاّ أشكال الشّعر «السّرديّ» بالمعنى الواسع. ونجد التّراث اللاّحق لأرسطو أكثر استعداداً ليتحدّث -عن طريق قلب الألفاظ - عن شعرٍ مُحاكٍ أو تمثيليّ، أي شعر ينقل أحداثا حقيقيّة أو خياليّة. إنّه يترك عمداً -خارج المجال- كلّ شعر غير تمثيليّ، وبصورة خاصّة ما نسمّيه شعراً غنائيًا، وبالأحرى كُلّ شكل أدبيّ آخر (بما في ذلك -وبالتّبعيّة- كلّ "تصوير" نثريّ مُحتمَل، مثل رواياتنا أو مسرحنا الحديث). إنّه ليس إقصاءً بالفعل فحسب، بل وكذلك من حيث المبدأ، بما أنّ تصوير الأحداث -أُذكِّرُ بذلك- هو هنا تعريفُ الشّعر ذاته: لا توجد قصيدة إلاّ وهي تصويريّة. بَيِّنٌ أنّ أفلاطون لم يكن يجهل الشّعر الغنائيّ. لكنّه يُسقط حقَّه بتعريفٍ اختار أن يكون حصريًا. وهو حصر مقصود ربّما، بما أنّه يُسهّل إقصاء الشّعراء (باستثناء الغنائيّين). ولكنّه حصرٌ سيصبح - عَبْرَ أرسطو، ولمدّة قرون طويلة - البندَ الأساسيّ للشّعريّة الكلاسيكيّة.

بالفعل، إنّ الصّفحة الأولى من "فنّ الشعر" تُحدّد بوضوحٍ الشّعرَ بكونه فنَّ المُحاكاة بأبيات شعريّة (بصورة أدقّ : بواسطة الإيقاع واللّغة والنّغم)، مُقصيةً، صَراحةً، المحاكاة النّثريّة ("إيمائيّات" سُوفُورُنْ - الحوارات السّقراطيّة)، والبيت الشّعريّ غير المُحاكي، دون حتّى ذكر النّثر غير المُحاكي، مثل الفصاحة؛ وهو ما خصّص له كتاب "الخطابة". إنّ المثال المُختار لهذا الشّعر غير المُحاكي هو آثار "أنْبدُوقْلسْ"، وبصورة أعمّ ، تلك «التي تعرض -بواسطة الأوزان...(مثلاً)- موضوعا طبيًّا أو فيزيائيًا » .بعبارة أخرى، الشّعر التّعليميّ الذي يرفضه أرسطو، نحوَ وضدَّ ما ينعته بكونه رأيًا شائعًا («تعوّدْنا أن نسمّيهم شعراء» .(فالرّأي عنده -ونحن نعرف ذلك- أنّه « من المُلائم أن يُقال عن "أنْبدُوقلسْ" -رغم جريه على ما يجري عليه "هوميروس" من الأوزان- بأنّه عالمٌ طبيعيّ، على أن يُقال إنّه شاعر. » . أمّا عن القصائد التي سنَنَسمُهَا بكونها غنائيّة (قصائد "سَافُو" أو "بنْدارْ"، مثلاً)، فإنّه لا يشير إليها، لا هنا ولا في أيّ مكان آخر من "فنّ الشّعر": إنّها -بوضوح- خارج حقله، مثلما كانت بالنّسبة إلى أفلاطون. والتّقسيمات الفرعيّة اللاّحقة لن تُمارَس إلاّ ضمن مجالٍ مُحدّد بصرامةٍ، من الشّعر التّصويريّ.

إنّ مبدأها هو تقاطع مقولات ترتبط مباشرة بظاهرة التّصوير ذاتها : الشّيء المُحاكَى (سؤال: "ما هو؟")، وطريقة المُحاكاة (سؤال:"كيف؟"). الشّيءُ المُحاكَى -

وهذا حصرٌ جديد– يتمثّل فحسب في أفعال إنسانيّة أو، بالأصحّ، في كائنات بشريّة فاعلة، يمكن أن تُصوَّرَ، إمّا أرْفَعَ، أو مُساوية، أو أدْنَى«منّا » بمعنى –دون شكّ– من الإنسان العاديّ[1]. لن تجد الطّبقة الثّانية لها مكانًا داخل النّظام؛ وسيُختزَل معيار المضمون،إذن، في تَقابُلٍ: أبطال سَامُون # أبطال أدنياء. أمّا عن طريق المحاكاة، فإنّها تتمثّل إمّا في القصّ (وهو السّرديّ الصّرف الأفلاطونيّ)، وإمّا في «تصويرالشخصيّة في حالةِ فعل » ،أي بعرضها على الرّكح، وهي تفعل وتتكلّم : إنّها المحاكاة الأفلاطونيّة؛ بمعنى آخر: التّصوير الدّراميّ. هنا أيضا –نرى ذلك – تغيب طبقة وسطى، على الأقلّ بوصفها مبدأً تصنيفيًا : هي طبقة " المختلط" الأفلاطونيّة. باستثناء هذا الغياب، يساوي ما يُسمّيه أرسطو " طريقة المحاكاة" بالضّبط ما يسمّيه أفلاطون "الشّكل" : وهكذا لمّا نبلُغ بعدُ نظامًا للأجناس. واللّفظة الأدقّ لتسمية هذه الطّبقة هي، دون شكّ، تلك التي استعملتها ترجمة "هَارْدِي" : "صيغة". لا يتعلّق الأمر بالضّبط بـ"الشّكل" بالمعنى التّقليديّ ، مثلما هو الشّأن في تقابل الشّعر والنّثر، أو بين مختلف أنماط الشّعر؛ بل يتعلّق الأمر بـ"وضعيّات تلفُّظ" . ولكي نستعيد ألفاظ أفلاطون ذاتها –في الصّيغة السّرديّة– فإنّ الشّاعر يتكلّم باسمه الخاصّ. أمّا في النّمط الدّراميّ، فالمتكلّم هو الشّخصيّات ذاتها، أو بالأصحّ الشّاعر المُتخفّي وراء هذا العدد الكبير من الشّخصيّات.

يُبرز أرسطو –مبدئيًا– في الفصل الأوّل، ثلاثة أنماط من التّمييز بين فنون المحاكاة: بواسطة الشّيء المُحاكَى وصيغة المحاكاة (وهما المعنيّان هنا)، ولكن أيضا بواسطة «الوسائل » (ترجمة "هاردي" ، حرفيًا، هو سؤال: "بأيّ شكل؟"، بمعنى أنّ

(١) إنّ ترجمة هذه المصطلحات، وتبعا لذلك تأويلها، تُلزم بالطّبع تأويل كلّ هذا القسم من كتاب "فنّ الشعر" ومعناها الشّائع من مستوى أخلاقيّ واضح، وكذلك سياق تَكرُّرها الأوّل ضمن هذا الفصل، إذ يُميّز الطّبائع بالفضيلة والرّذيلة. أمّا التّراث الكلاسيكيّ اللاّحق، فإنّه سيميل بالأحرى إلى تأويل من نوع اجتماعيّ، إذ يرى أنّ المأساة (والملحمة) تعرض شخصيّات ذات مستوى عالٍ، بينما تعرض الملهاة شخصيّات من مستوى مُتَدَنٍّ. وصحيح أنّ نظريّة أفلاطون بخصوص البطل المأساويّ –التي سنعود إليها– لا تتّفق بشكل جيّد مع تعريف أخلاقيّ صرف لامتياز هذا البطل، إنّ ثنائيّة "سَامٍ/وضيع" هي حلٌّ وسطٌ شديد الحذر، بل ربّما أكثر ممّا يجب، لكنّنا نتردّد كثيرا قبل أن نقبل تصنيف أرسطو شخصيّات مثل "أوديب" أو "ميدي" ضمن الأبطال "الأحسن" من العاديّين. أمّا ترجمة "هاردي"، فإنها تسقط في التّناقض منذ البداية عندما تحاول الأخذ بالتّرجمتين في حيّز لا يتجاوز الخمسة عشر سطرا "الآداب" ص ٣١ .

التّعبير يكون «بالحركة »أو« بالكلمة» ، «بالإغريقيّة» أو«بالفرنسيّة» ، «شعراً» أو« نثراً»، بوزن « سداسيّ » أو« ثلاثيّ » البحور ، إلخ...).هذا المستوى الأخير هو الذي يستجيب -أفضل من غيره- لما سمّاه تراثنا : "الشّكل". إلاّ أنّه لا يخضع لأيّ استثمار حقيقيّ في كتاب "فنّ الشّعر"، الذي يكاد نظامه الأجناسيّ لا يُراعي إلاّ المواضيع والصّيغ.

إنّ صنفَيْ الموضوع، متقاطعَيْن مع صنفَيْ الصّيغة، هما اللّذان سيُحدّدان، إذن، شبكة من أربعة أقسام من المُحاكاة، تناسبُها بالضّبط ما يسمّيه التّراث الكلاسيكيّ "الأجناس". فالشّاعر قد يقصّ أو يعرض على الرّكح ، أفعالَ شخصيّات سامية، أو قد يقصّ أو يعرض على الرّكح أفعالَ شخصيّات وضيعة [1]. الدّراميّ السّامي يحدّد المأساة؛ والسّرديّ السّامي يحدّد الملحمة. أمّا الدّرامي الوضيع، فيناسب الملهاة، بينما يناسب السّرديّ الوضيع جنسا أقلّ تحديدا، لا يُسمّيه أرسطو، ويُمثّل له حيناً بالمحاكاة السّاخرة (PARODIAI) للكاتبَيْن "هيجِيمُونْ" و "نيكُوخَارِسْ"، التي اندثرت اليوم، وحينا آخر بواسطة "مَارْجِيتِيسْ" (MARGITES) منسـوب إلى هوميروس. ويصرّح بأنّ نسبته إلى فنّ الملهاة هي كنسبة "الإلياذة" و"الأودسّة" إلى المآسي [2] .

(١) من الواضح أنّ أرسطو لا يفرّق بتاتا بين مستوى الكرامة (أو التّخلّق) لدى الأبطال وبين مستوى الأفعال، إذ يعتبرهما دون شكّ منفصلَيْن. وهو في الواقع لا يدرس الشّخصيّات إلاّ كركائز للفعل. ويبدو أنّ "كورناي" كان الأوّل الذي فكّ هذا الارتباط ، عندما اخترع سنة ١٦٥٠ في مسرحيّة "دون سانشي دي أراغون" (فعل غير مأساويّ في وسط نبيل) الجنس الفرعيّ المختلط "للملهاة البطوليّة" (والتي تجسّمها كذلك مسرحيّات "بولشيري " سنة ١٦٧١ و "تيت" و "بيرينيس" سنة ١٦٧٢). وقد علّل هذا الفصل في "خطاب القصيد الدّراميّ" (١٦٦٠) بواسطة نقد صريح لأرسطو:« إنّ القصيد الدّراميّ -حسب رأيه- هو محاكاة للأفعال. وهو يقتصر هنا (أي بداية كتابة "فن الشّعر") على وضع الشّخصيات، دون أن يقول كيف ينبغي أن تكون أفعالُها. وكيفما كان الأمر، فهذا التّعريف كان على علاقة باستعمال عصره، حيث يمكن حتّى للملوك أن يتدخّلوا في الملهاة، عندما تكون أفعالهم أسمى منها. عندما نضع على الرّكح عقدة بسيطة تقوم على الحبّ بين الملوك، وعندما لا يتعرّضون إلى أيّ خطر يمسّ حيواتهم أو ممالكهم، فإنّي لا أعتقد أنّه -رغم علوّ مكانة الشّخصيات- ينبغي أن تكون الأفعال على درجة من السّموّ بحيث ترقى إلى مستوى المأساة. » ("الأعمال الكاملة":منشورات "مارتي-لافو"،ج١، ص ٢٣ - ٢٤). والفصل المعاكس (فعل مأساويّ في وسط وضيع) سيُولَد -في القرن الموالي- الدّراما البورجوازيّة.

(٢) ص ص : ١٤٤٧ " أ " - ٤٨ "ب" و ٤٩ " أ ".

هذه الخانة، إذن، هي طبعا خانة السّرد الهزليّ الذي يبدو أنّه كان، في الأصل، مُصوَّرًا في الأعمّ، رغم أنّه ينبغي أن نفهم أنّ ذلك كان بمحاكاة المَلاحِم محاكاةً ساخرة، قد يعطينا عن البطوليّ / الهزليّ فكرة صائبة أو خاطئة. إنّ النّظام الأرسطيّ للأجناس يمكن، إذن أن يُرسم هكذا:

الصّيغة / الموضوع	دراميّة	سرديّة
رفيع	مأساة	ملحمة
وضيع	ملهاة	محاكاة ساخرة

وكما نعلم -إضافة إلى ذلك- فإنّ بقيّة الكتاب سيُدخل على هذا التقاطع مجموعة من عمليّات الإهمال أو التّحقير القاتلة : فلن يقع الحديث بعد هذا عن السّرد الوضيع؛ ولن تعرف الملهاة حظًّا أحسن منه إلاّ قليلا؛ بل سيبقى الجنسان الرّفيعان بمفردهما في مواجهة غير متعادلة، إذ بعد وضع هذا الإطار التّصنيفيّ، وبعد بضعة صفحات، فإنّ "فنّ الشّعر" -أو على الأقلّ ما وصل إلينا منه- سيُختزل، في معظمه، في نظريّة للمأساة. هذه النّتيجة لا تعنينا في ذاتها. لنلاحِظْ، على الأقلّ- أنّ انتصار "المأساة" هذا، ليس ناتجا عن البتر أو التّشويه فحسب؛ إنّه ناتج عن التّثمينات الصّريحة والمُبرّرة: أي، بالطّبع، تَفوُّق الصّيغة الدّراميّة على السّرديّة (إنّه القلبُ الشّهير للموقف المُسبَق الأفلاطونيّ)، الذي أُعلِنَ أثناء الحديث عن "هومير" الذي تتمثّل إحدى مزاياه في كونه يتدخّل أقلّ ما يمكن في قصيدته بوصفه راوياً، وفي كونه كذلك يظهر بمظهر "المُحاكي" (أي بمظهر كاتب الدّراما)، بالقدر الممكن لشاعرٍ ملحميّ، أي بتركه الكلام غالبا لشخوصه[1]. وهو تقريض يدلّ -بين قوسيْن- على أنّ أرسطو لم يكن ، رغم

(١) ١٤٦٠ - أ. وفي ١٤٤٨ - ب، يذهب أرسطو إلى حدّ تسمية الملاحم الهوميريّة "مُحاكيات دراميّة"، ويَستعمل، في هذا المجال -بمناسبة الحديث عن "المَارْجيتّاس" (MARGITES) عبارة « عرض السّخيف دراميّا » . هذه النّعوت، الشّديدة القوّة، لا تمنعه مع ذلك من إبقاء هذه الآثار الأدبيّة ضمن المقولة العامّة للسّرديّ. ولا ننسى أنّه لا يطبّقها على الملحمة عامّة، بل على هومير وحده. للتّعمّق أكثر في دراسة أسباب هذا

إسقاطه للمقولة، أقلّ معرفة من أفلاطون، بما يطبع السّرد الهوميري من اختلاط. وسأعود إلى نتائج هذه الظّاهرة: تفوّقٌ شكليّ لتنويعات الوزن، ولحضور الموسيقى والعرض؛ تفوّقٌ فكريّ « للوضوح المُشرق، في القراءة وفي العرض »؛تفوّقٌ فنّيّ للكثافة والوحدة [1]. ولكن أيضا –وبصورة أكثر مباغتة– تفوّقٌ مضمونيّ لمادّة المأساة. تبدو الصّفحات الأولى أكثر إثارة للدّهشة، لأنّها مبدئيًا –وقد رأينا ذلك– تُسند للجنسَيْن مواضيع ليست متساوية فحسب، بل متطابقة: نعني تصوير أبطال سامين. هذا التّساوي –ولآخر مرّة– مُصرّحٌ به في الصّفحة (١٤٤٩–ب) :« إنّ الملحمة تتساوق مع المأساة، من حيث كونها مُحاكاة –بواسطة الوزن– لِرجالٍ ذوي قيمة أخلاقيّة عالية» . يلي ذلك تذكير باختلاف الشّكل (الوزن المُنتظم للملحمة (الوزن المتنوّع للمأساة)، وباختلاف الصّيغة، وباختلاف «المدى» (حَدَثُ المأساة المحصور داخل وحدة الزّمن الشّهيرة، المُحدَّدة بدورةٍ للشّمس)؛ أخيرا، بتكذيب خفيّ لِتَساوي المادّة المُقدَّمة رسميًا: « أمّا بخصوص العناصر المُكوِّنة، فبعضُها هو ذاته، وأمّا الأخرى، فخاصّة بالمأساة. لذلك، فمن يقدر على التّمييز بين مأساة جيّدة وأخرى رديئة،قادر كذلك على التّمييز في مجال الملحمة. ذلك أنّ العناصر التي تضمّها الملحمة موجودة في المأساة. لكنّ عناصر المأساة لا توجد في الملحمة » .إنّ التّثمين – بالمعنى الحرفيّ– واضح جليّ، بما أنّ هذا النّصّ يُسند –إن لم يكن للشّاعر المأساويّ– فعلى الأقلّ للعارف بالمآسي، تفوّقًا آليًا، وفقًا لمبدأ "من يستطيع الأكثر يستطيع الأقلّ". إنّ سبب هذا التفوّق قد يبدو كذلك غامضًا أو مُجرّدًا: فالمأساة قد تضمّ –دون أن يكون العكس صحيحا أبدا– «عناصرَ مُكوِّنة » لا تتضمّنها الملحمة.فمايعني ذلك ؟

المعنى الحرفيّ لذلك ، بلا ريب، هو أنّ العنصريْن الأخيريْن من بين "عناصر" المأساة السّتّة (الخرافة، الطّبائع، العبارة ، الفكر، المشهد، الإنشاد)، يختصّان بها دون غيرها . ولكن، وراء هذه الاعتبارات الفنّيّة، تُمَكِّنُ الموازاةُ، بعدُ، من التّكهّن بأنّ التّعريف الأوّليّ المشترك بين مادّة الجنسَيْن لن يكفي تمامًا – هذا أقلّ ما يُقال –

التّمجيد لهومير، وبصورة أعمّ، لدراسة الفارق بين التّعريفات الأفلاطونيّة والأرسطيّة للمحاكاة الهوميريّة ، أُنظر: "ج. لالُو": « المحاكاة حسب أرسطو وامتياز هومير» ضمن "الكتابة والنّظريّة الشّعريّتان" –المرجع المذكور سابقا. من وجهة النّظر التي تعنينا هنا، هذه الاختلافات يمكن أن تُحيَّد دون إشكال.

(١) ١٤٦٢، " أ " و "ب".

لتعريف مادّة المأساة : وهو افتراض يُؤكّده – بعد سطور قليلة – هذا التّعريف الثّاني الذي سيطر لمدّة قرون :« إنّ المأساة هي محاكاة فعل رفيع ومكتمل، ذي مَدًى معيّن، في لغة ذات ديباجة رفيعة من نوع مخصوص بحسب الأجزاء؛ محاكاة تقوم بها شخصيّات فاعلة، وليس بواسطة حكاية. وهي – بإثارتها للشّفقة أو الخوف– تمارس التّطهير الخاصّ بمثل هذه الانفعالات ».

إنّ نظريّة التّطهير المأساويّة –المُعلَن عنها بواسطة البند النّهائيّ لهذا التّعريف– ليست، كما يعلم الجميع، شديدة الوضوح. وقد غذّى غموضها طوفان من التّفاسير قد تكون لَغْوًا. بالنّسبة إلينا، على كلّ حال، ليس المهمّ في هذا، هو الأثر النّفسيّ أو الأخلاقيّ المُتَولّد عن الانفعالَيْن المأساويَّيْن، وإنّما هو في حضور هذه الانفعالات نفسه في تعريف الجنس، ومجموع السّمات النّوعيّة التي حدّدها أرسطو بوصفها ضروريّة لإنتاجهما، وتبعًا لذلك، لوجود مأساة تتطابق مع هذا التّعريف : تسلسل مدهش وعجيب للأحداث، كما هو الشّأن عندما تبدو الصّدفة وكأنّها تتصرّف «عمدًا »؛ « تحوُّلات » أو« انقلاب » للأحداث، مثله عندما يؤدّي سلوك إلى عكس النّتيجة المنتظرة ؛ «تَعرُّفٌ » على الشّخصيّات التي كانت هويّتها إلى ذلك الحدّ مجهولة أو مَخفيّة؛ مصيبةٌ تنزل ببطلٍ ليس بريئا تمامًا ولا مُجرمًا تمامًا، لا بسبب جريمة حقيقيّة، ولكن بسبب خطإٍ مشؤوم؛ حدثٌ عنيف يقع (أو بالأحرى على وشك الوقوع، ولكن يُتجنّب في آخر لحظة بواسطة التّعرّف) بين مُتحابَّيْن، ومن الأفضل أن يكونا مُرتبطَيْن بعلاقة نَسَبٍ، ولكنّهما يجهلان طبيعة علاقاتهما... [1] كلّ هذه المعايير – التي تشير إلى أحداث مسرحيّة "الملك أوديب" أو "كْريسْفُونْتْ"، بوصفهما المَثل الأعلى للأحداث المأساويّة، وإلى "أوريبيد" بوصفه الكاتب الأكثر مأساويّة، أو المأساويّ بامتياز، أو أحسنَ كتّاب المأساة [2] –تمثّل بالفعل تعريفا جديدا للمأساة لا يمكن الحصول عليه لمجرّد التّعبير عنه بعبارة أكثر اتّساعاً وأكثر بيانًا من التّعريف الأوّل. ذلك لأنّ بعض وجوه التّنافر تبدو أكثر استعصاءً على الاختزال: من ذلك فكرة

(١) الفصل التّاسع إلى الفصل الرّابع عشر. صحيح أنّه –في صفحات مُوالية– سيُعيد أرسطو التّوازن، نسبيًّا، عندما يمنح للملحمة نفس "الأجزاء" (العناصر المُكوِّنة) التي أسندها للمأساة، «باستثناء الأنشودة والعرض »، بما في ذلك «الأطوار، التّعرّف والمصائب» . إلاّ أنّ "الموتيف" الأساسيّ للمأساويّ –أي الرُّعب والشّفقة– يَبقيان غريبَيْن عن الملحمة.

(٢) ١٤٥٢ . "أ" – ٥٣ . "أ" و ٥٣ . "ب" – ٥٤ . "أ".

بطل مأساويّ يكون « لا خَيِّرًا بالكُلِّ ولا شرِّيرًا بالكُلِّ » (حسب تفسير "راسين" الأمين، المطروح في مقدّمة "أندروماك") ولكنّه غير معصوم في جوهره («بعيد جدًّا عن الكمال»). تزيد على ذلك –وبنفس الأمانة ، حسب رأيي– مقدّمة "بْريطَانيكُوس" («لابدّ في كلّ الأحوال من بعض النّقص») أو ليس حصيفًا حصافة كافية، أو هو كأوديب –والنّتيجة هي النّتيجة– من كثرة حصافته[١]. وتلك عبارة "هُولْدَرْلِينْ" الشّهيرة الرّائعة : " العين الزّائدة " التي تُمكّنه من تجنُّب مزالق فخاخ القدر. إنّ هذه الفكرة لا تتوافق بشكل جيّد مع القانون الأوّليّ لإنسانيّة أعلى من المتوسّط، إلاّ إذا جرّدنا هذا التّفوّق من كلّ بُعد أخلاقيّ أو فكريّ؛ وهو ما لا يتلاءم –مثلما رأينا– مع المعنى الشّائع لصفة " BELTIÓN". كذلك أيضا، عندما يشترط أرسطو[٢] أن يكون الحدث قادرا على إثارة الخشية أو الشّفقة في غياب كلّ عرض مسرحيّ، وبمجرّد سرد الأحداث. يبدو بالفعل أنّه يُقرّ بذلك أنّ موضوع المأساة يمكن أن يُفصَل عن النّمط الدّراميّ ويُسند إلى السّرد وحده، دون أن يصبح –بذلك– موضوعا ملحميًّا.

قد يوجد ،إذن، المأساويّ خارج المأساة، كما توجد، دون شكّ مآسٍ دون صبغة مأساويّة أو –على أيّ حال– أقلّ مأساويّة من آثار أخرى، ففي شرحه الصّادر سنة ١٥٤٨ ، يعتبر "رُوبِرْتِلُو" أنّ الشّروط الموضوعة في كتاب "فنّ الشّعر"، لا تتحقّق إلاّ في مسرحيّة "الملك أوديب" وحدها؛ ويَحُلُّ هذه الصّعوبة النّظريّة العقائديّة بالتّأكيد على أنّ بعضًا من هذه الشّروط ليست ضروريّة بالنّسبة إلى جودة المأساة، بل لبلوغها الكمال فحسب[٣]. هذا التّمييز الفطن كان ربّما سيُرضي أرسطو، لأنّه يحافظ على الوحدة الظّاهرة لمُتصوَّر المأساة عبر الهندسة المتغيّرة لتعريفاتها. بالطّبع،توجد هنا–في الواقع– حقيقتان متمايزتان الأولى صيغيّة ومضمونيّة في الآن نفسه، تطرحها

(١) وفي الواقع، لأنّه –مثل "لايوس"– متفطّن أكثر ممّا يجب (بواسطة النّبوءة)، وإذن، في كلّ الأحوال، "محتاطٌ وحَذِرٌ" أكثر ممّا ينبغي: ذلك هو الموضوع الرّئيسيّ –المأساويّ هنا– لأنّ الأمر يتعلّق بالموت، والهزليّ في مواضع أخرى ("مدرسة النّساء" - "حلاّق إشبيلية") لأنّ الأمر لا يتعلّق إلاّ بخيبة أمل رجُلٍ عجوز، وبالاحتياط غير المُجدي، بل وحتّى المُضرّ، أو – بعبارة أكثر توافُقا مع السّياق التّراجيدي – المشؤوم أو المحتوم.

(٢) ١٤٥٣ . "ب".

(٣) ذكَرهُ "كورناي" في "خطاب المأساة" (١٦٦٠،الطّبعة المذكورة،ص٩٥)؛وهو يطبّق بعد ذلك (ص٦٦) هذا التّمييز على شرطين من شروط أرسطو: شبه براءة البطل، ووجود روابط حميمة بين المتصارعين، ثمّ يضيف : «عندما أقول إنّ هذين الشّرطين لا يوجدان إلاّ للمآسي المثاليّة، فإنّني لا أقصد أنّ المآسي الخالية منهما غير مثاليّة. فنحن نجعل منهما، عندئذ، شرطيْن مُطلقَيْن، ونناقض بذلك أنفسنا. لكنّنا بعبارة مآسٍ مثاليّة، نقصد تلك المُنتمية إلى أسمى جنس وأشدّه تأثيرا، بحيث إنّ المآسي التي تفتقر إلى أحد الشّرطيْن أو

الصّفحات الأولى من كتاب "فنّ الشعر". وهي الدّراما النّبيلة أو الجادّة، بمقابل الحكاية النّبيلة (الملحمة) والدّراما الوضيعة أو العابثة (الملهاة). هذه الحقيقة الأجناسيّة- التي تشمل في نفس الوقت مسرحيّتَيْ "الفُرس" و "الملك أوديب" -تسمّى تقليديّا، إذن، "مأساة". ولا يفكّر أرسطو -طبعا- في مناقشة هذه التّسمية. أمّا الحقيقة الأخرى، فهي مضمونيّة صرف، ومن مستوى أنتروبولوجيّ أكثر منه شعريّا: إنّه "المأساويّ" في معنى الإحساس بسخريّة القدر، أو بقسوة الآلهة. وهي التي تقصدها بالأساس، الفصول ٦ إلى ١٩ . هذان الحقيقتان توجدان في علاقة تقاطع؛والمجال الذي تتطابقان فيه هو مجال المأساة في المعنى (الأرسطي) الدّقيق، أو المأساة بامتياز، المستجيبة لكلّ الشّروط (الصّدفة، التّحوّل، التّعرّف... إلخ) المُنتجة للخوف أو الشّفقة،أو بالأحرى لذلك الخليط النّوعيّ من الشّفقة والخوف،الذي يسبّبه -في المسرح- التّدخّل الغاشم للقدر.

الدّراما النّبيلة
المأساة
المأساويّ

بمصطلحات نظام الأجناس، فإنّ المأساة، إذن، هي تخصيص مضمونيّ للدّراما النّبيلة، تماما كما يُمثّل مسرح "الفُودْفيل" -بالنّسبة إلينا- تخصيصا موضوعاتيّا للملهاة، أو كما تمثّل الرّواية البوليسيّة تخصيصا موضوعاتيّا للرّواية. وهو تمييز واضح بالنّسبة إلى الجميع بعد "ديدرو" و"لسنْغْ" أو "شْليقيل"، ولكن أخفاه لمدّة قرون التباس مصطلحيّ بين المعنيَيْن الواسع والضّيّق للفظة "مأساة". إلاّ أنّه من الجليّ البيّن أنّ أرسطو يتبنّى الأمرين تباعا، دون أن يُكلّف نفسه عناء الاهتمام بالفرق بينهما، ومن غير أن يفطن - وأنا أرجو ذلك - إلى المتاهة النّظريّة التي سيُسبّبها خُلوُّ باله، بعد قرون كثيرة، لبعض العلماء بالشّعر، المتورّطين في هذا التّداخل، والذين سيتحمّسون بسذاجة لتطبيق - والدّعوة إلى تطبيق - هذه المقاييس على جنسٍ بأسره، بينما استخرجها هو لنوعٍ من أنواعه.

إلى كليهما، ورغم ذلك تبقى مستقيمة، لا تفتأ عن كونها مثاليّة في جنسها. إلاّ أنّها تكون في مرتبة أقلّ سموّا، فلا تصل إلى جمال المآسي الأخرى وإشراقها... » . وهذا مثال جيّد للتّبريرات التي -بواسطتها- "تتكيّف" (والكلمة نفسها لكُورْناي، ص ٦٠) مؤقّتا مع عقيدة متمكّنة بدأ البعض يجرؤون على خلخلتها في الواقع، ولمّا يصلوا إلى خلخلتها بالكلام.

III

ولكن،لنَعُدْ إلى النّظام الأوّليّ الذي تجاوزه هذا الاستطراد الشّهير حول المأساويّ في الظّاهر، دون أن يُقصيَهُ: رأينا أنّه لا يُفسح، ولا يستطيع –مبدئيًا– أن يُفسح أيّ مكان للقصيد الغنائيّ. لكنّنا رأينا أيضا أنّه ينسى أو يتظاهر –في الأثناء– بنسيان التّمييز الأفلاطونيّ بين الصّيغة السّرديّة الصّرف –التي يجسّدها الفخر– والنّمط المختلط، الذي تجسّده الملحمة؛ أو، بتعبير أدقّ– أذكّر بذلك لآخر مرّة – يُقرّ "أرسطو" تمامًا –ويُثَمِّنُ– الطّبيعة المختلطة للنّمط الملحميّ. ما يغيب عنده، إنّما هو حكم الفخر، وفي نفس الوقت الحاجة إلى التّمييز بين السّرديّ الصّرف والسّرديّ المختلط. منذ تلك اللّحظة –وكيفما كانت، أو ينبغي أن تكون– ستُرتّب الملحمة بين الأجناس السّرديّة؛ فرغم كلّ شيء، يكفي أن توجد فيها –على أقصى حدّ– كلمةُ تقديمٍ على لسان الشّاعر، حتّى وإن كان كلّ ما يأتي بعدها حوارًا. كما يكفي، فيما بعد، –أي قرابة الخمسة والعشرين قرنًا– غيابُ مثل هذا التّقديم، لتحويل « المُناجاة الباطنة » –وهي طريقة تكاد تكون قديمة قِدَم الحكاية– إلى « شكل » روائيّ مستقلّ. وبالجملة، إذا كانت الملحمة –بالنّسبة إلى أفلاطون– متعلّقة بالصّيغة المختلطة، فإنّها –بالنّسبة إلى أرسطو– تتعلّق بالصّيغة السّرديّة "رغم كونها، أساسا، مختلطة أو غير صافية". وهو ما يعني بالطّبع أنّ معيار "الصّفاء" فَقَدَ كلّ إفادة.

يحدث هنا –بين أفلاطون وأرسطو– شيء نجد صعوبة في تقديره، لأسباب من بينها أنّ مُدوّنة الفخر تنقصنا إلى حدّ كبير. إلاّ أنّ عبث الزّمن ليس المسؤول الوحيد، دون شكّ : لقد تحدّث أرسطو، بَعدُ، عن هذا الجنس بصيغة الماضي. ولابدّ أنّ له أسبابًا لإهماله، "رغم كونه سرديًا"، وليس فحسب –بسبب تحيّزٍ للمحاكاة– "لأنّه سرديّ صرف". ونحن نعرف، بالتّجربة، أنّ السّرديّ الصّرف (الذي "يروي دون أن يُصوِّرُ"، بِلُغَة النّقد الأمريكيّ : TELLING WITHOUT SHOWING) هو صفاء ممكن، يكاد يكون مجرّدا عن كلّ توظيف في مستوى أثر أدبيّ بأكمله، وبالأحرى في مستوى جنس أدبيّ : فمن الصّعب ذِكرُ أقصوصة دون حوار؛ أمّا بالنّسبة إلى الملحمة أو الرّواية،

فإنّ الأمر لا سبيل إليه. وإذا كان الفخر جنسًا شبَحًا، فإنّ السّرديّ الصّرف صيغة خياليّة، أو -على الأقلّ- «نظريّة» صرف. وإهماله هو "كذلك" -عند أرسطو- تَجَلٍّ واضحٌ للاختباريّة.

يبقى، مع ذلك، -إذا قارنّا نظام الصِّيَغ حسب أفلاطون وأرسطو- أنّ خانةً من الجدول أُفرغت (وفي نفس الوقت ضاعَتْ) في الأثناء. وفي محلّ النّموذج الثّلاثيّ الأفلاطونيّ :

سرديّ	مختلط	دراميّ

حلّ الزّوجُ اللأرسطيّ :

سرديّ	دراميّ

وذلك لم يتمّ بإقصاء المختلط، بل إنّ السّرديّ الصّرف هو الذي يغيب، لأنّه لا يوجد؛ والمختلط هو الذي يتربّع على عرش السّرديّ، بوصفه السّرديّ الوحيد الموجود.

سيقول القارئ الفطن إنّه يوجد، هنا، مكان ينبغي ملْؤُهُ. ويمكن بسهولة التّكهّن بالبقيّة، خاصّة عندما نعرف النّهاية بَعدُ؛ ولكنْ، لا نحرق المراحل.

IV

طوال قرون عديدة [١] ، سيؤثّر اختزال أفلاطون وأرسطو للشّعريّ في التّصويريّ وحده، على نظريّة الأجناس، وسيُغذّي الضّيق أو اللّبس. إنّ مفهوم الشّعر الغنائيّ لم يكن، بالطّبع، مجهولا من قبل النّقّاد الإسكندريّين؛ إلاّ أنّه لم يكن موضوعا في سياق جدوليّ مع مفهوميْ الشّعر الملحميّ والدّراميّ، ومازال تعريفه إلى ذلك الوقت تقنيّا (القصائد المصحوبة بالقيثارة) حصريّاً؛ ذلك أنّ "أرِسْتَارْكْ" بنى، في القرنيْن الثّالث والثّاني قبل ميلاد المسيح، جدولاً بتسعة شعراء غنائيّين (منهم "أَلْسي"، "سافو"، أناكْرِيون" و"بِنْدار") سيبقى لمدّة طويلة معياراً. وقد أقصى منه، مثلا، الشّعر الإِيَامْبِي (iambe) ، والمثنوي الرّثائيّ. أمّا عند "هوراس" – رغم كونه هو ذاته غنائيًا وهجّاء –فإنّ "الفنّ الشّعريّ"، في مجال الأجناس، يُختزَل في تقريض "هومير"، وفي عرضٍ لقواعد القصيد الدّراميّ. وقائمة القراءات الإغريقيّة واللاّتينيّة التي ينصح بها "كانتيليان" مَنْ يرغب في أن يكون خطيبًا، تذكُر –عدا التّاريخ والفلسفة، والفصاحة طبعًا– سبعة أجناس شعريّة هي الملحمة (التي تضمّ، هنا، كلّ أصناف القصائد السّرديّة والوصفيّة أو التّعليميّة، ومن ضمنها قصائد "هزيود" و "تيوكريت" و"لوكريس")، والمأساة والملهاة والمرثاة ("كالّيماك" وشعراء الرّثاء اللاّتينيّين)، وقصيدة الإِيَامْبْ "iambe"("أرشيلوك" و"هوراس")، والأهجية » (TOTA NOSTRA: "لوسيليوس" و"هوراس")، والقصيد الغنائيّ، الذي يجسّده –من بين آخرين– "بندار" و"ألسي"

(١) الإشارات التّاريخيّة اللاّحقة مُقتبَسة، في أغلبها، من : "أ. فارال: الفنون الشّعريّة في العصر الوسيط" – منشورات " شامبيون"، ١٩٢٤ . –"أ.بهرنس": المرجع المذكور. –"أ. وارّن". المرجع المذكور. –"م. هـ. أبرامس : المرآة والفانوس"، أكسفورد، ١٩٥٣ . –"م. فوبيني: تكوُّن الأجناس الأدبيّة وتاريخها"، ١٩٥١ ، ضمن "النّقد والشّعر"، باري، ١٩٦٦ . –"ر. ويليك: نظريّة الجنس، والغنائيّ والأَرْلِبْنيس"، ١٩٦٧ ، ضمن "discriminations"، يال، ١٩٧٠ . –"ب. زوندي: نظريّة الأجناس الشّعريّة عند ف. شليقل"، ١٩٦٨ ، ضمن "الشّعر والشّعريّة في المثاليّة الألمانيّة" منشورات "مينُوي"، ١٩٧٥ . –"و.ف. روتكوفسكي: الأجناس الأدبيّة"، فرانكي، بارن، ١٩٦٨ . – "س.قويلاّن: الأدب بوصفه نظامًا "، ١٩٧٠ ، ضمن " الأدب بوصفه نظَامًا"، برنستاون، ١٩٧١ .

و"هوراس". بعبارة أخرى، إنّ الغنائيّ ليس هنا سوى جنس غير سرديّ وغير دراميّ. وهو يُختزَل -في الواقع- في شكل هو القصيد الغنائيّ (ode)؛ إلاّ أنّ قائمة "كانتيليان" ليست بالطّبع كتابا في "الفنّ الشّعريّ"، بما أنّها تتضمّن آثارًا نثريّة. ومحاولات التّقعيد المتأخّرة- في أواخر العصور القديمة والعصر الوسيط- ستبذل جهداً لإدخال الشّعر الغنائيّ في نظامَيْ أفلاطون وأرسطو دون أن تُغيّر من مقولاتهما. هكذا، فإنّ "ديوميد" (نهاية القرن الرّابع) يعيد نَعْت الأنماط الأفلاطونيّة الثّلاثة بـ"الأجناس" (GENERA) ويوزّع بينها -بصعوبة- «الأنواع» (SPECIES) التي قد نسمّيها أجناسا= الجنس المُحاكي (الدّراميّ)، حيث تتكلّم الشّخصيّات وحدها؛ ويشمل أنواع المأساويّ والهزليّ والهجائيّ (هي الدّراما الهجائيّة للرّباعيّات الإغريقيّة القديمة التي لم يُشِرْ إليها أفلاطون وأرسطو)؛ الجنس السّرديّ، حيث يتكلّم الشّاعر وحده؛ ويشمل الأنواع السّرديّة بأتمّ معنى الكلمة، الحِكْمِيّة (الوعظيّة؟) والتّعليميّة ؛ الجنس العامّ (المختلط)، حيث يتكلّم بالتّناوب الشّاعر والشّخصيّات؛ ويشمل الأنواع البطوليّة (الملحمة)و...الغنائيّة ("أرشيلوك" و"هوراس").أمّا "بروكْلُسْ"، فهو يحذف، مثل أرسطو،مقولة الجنس المختلط،ويصنّف -إلى جانب الملحمة ، ضمن الجنس السّرديّ- الهجائيّة والمرثاة و"المشجاة" (الغنائيّة). أمّا "جان دي قرلاند" (نهاية القرن ١١ وبداية القرن ١٢)، فإنّه يعود إلى نظام "ديوميد".

إنّ كتب "الفنّ الشّعريّ"، في القرن السّادس عشر، تتخلّى بصورة عامّة عن كلّ نظام، وتكتفي بترصيف الأنواع. من ذلك "بلّيتييه دومانس"(١٥٥٥) نجد عنده التُّحفة، السّونيتة، القصيد الغنائيّ، الرّسالة، المرْثاة، الهزليّة،المأساة و« الآثار المتحدّثة عن البطولة » . ونجد عند "فوكلان دي لافريناي" (١٦٠٥): الملحمة، المرثاة، السّونيتة، الهجائيّة، الأهزوجة، القصيد الغنائيّ، الملهاة، المأساة،الأهجية،الغزل الرّيفيّ، القصيدة الرَّعَوِيّة. أمّا "فيليب سيدناي" (في كتابه "دفاعا عن الشّعر"، ١٥٥٠)، فهي عنده: البطوليّ، الغنائيّ، المأساويّ، الهزليّ، الهجائيّ، النّقديّ، الرّثائيّ، الرّعويّ،إلخ.

إنّ الأبحاث الكلاسيكيّة الشّهيرة في الفنّ الشعريّ -من "فيدا" إلى "رابان"- هي بالأساس، كما نعلم، شروح لأرسطو، حيث يتكرّر النّقاش -دون كلل- حول مزايا المأساة مقارنة بمزايا الملهاة، دون أن يكون بروزُ أجناس جديدة في القرن ١٦ - مثل القصيد البطوليّ/الرّوائيّ، والرّواية الرّعويّة، والرّعويّة الدّراميّة، أو المأساويّة

(١) الإشارات التّاريخيّة اللاّحقة مُقتبَسة، في أغلبها، من : "أ. فارال: الفنون الشّعريّة في العصر

الهزليّة – وهي أجناس يمكن بسهولة اختزالها في نمطيْ السّرديّ أو الدّراميّ– قد نجح حقّا في تحوير الجدول. إنّ الاعتراف "الفعليّ" بمختلف الأشكال غير التّصويريّة، والتّمسّك بالتّقليد الأرسطيّ، سيتصالحان –إلى حدٍّ ما– في المُدوَّنة القديمة، من خلال التّمييز المريح بين «الأجناس الكبرى » ... والأجناس الأخرى، مثلما يشهد بذلك جيّدا، (ولو بصورة ضمنيّة) ترتيب "الفنّ الشّعريّ لـ"بْوَالُو" (١٦٧٤): فالنّشيد الثّالث يبحث في المأساة والملحمة والملهاة. ومثلما كان الشّأن لدى روّاد القرن ١٦، يضع النّشيد والقصيد الغنائيّ، والسّونيتة، والنّتفة السّاخرة،والأدواريّة، والغزليّة القصيرة،والموشّح الغنائيّ، والأهجية، والفودفيل (أو المسرحيّة الهزليّة الخفيفة) والأهزوجة[1]. وفي نفس السّنة، يجعل "رابان" من هذا التّقسيم موضوعًا منظّمًا، ويؤكّده :« إنّ الشّعريّة العامّة يمكن أن تُحدَّد في ثلاثة أنواعٍ مختلفة من القصيد المثاليّ، في الملحمة والمأساة والملهاة. وهذه الأنواع الثّلاثة يمكن اختزالها في نوعَيْن فحسب، يتمثّل أحدهما في الفعل، والآخر في السّرد. كلّ الأنواع الأخرى التي يشير إليها أرسطو (؟) يمكن اختزالها في هذين: الملهاة في القصيد الدّراميّ؛ والأهجية في الملهاة والقصيد الغنائيّ والمحاورة الرّيفيّة في القصيد البطوليّ. ذلك أنّ السّونيتة والغزليّة الموجزة والنّتفة السّاخرة والأدواريّة والموشّح الغنائيّ، ليست سوى أنواع للقصيد غير المثاليّ»[2] بالجملة، فإنّ الأجناس غير التّصويريّة ليس لها خيار إلاّ بين الضَّمِّ المُثمِّن (الأهجية إلى الملهاة، وبالتّالي إلى القصيد الدّراميّ، والقصيد الغنائيّ، والمحاورة الرّيفيّة إلى الملحمة)، وبين السّقوط في الظّلمات الخارجيّة، أو –إن شئنا– في متاهات « النّقص» . لا يوجد، دون شكّ، تعليق على هذا التّقييم المتحيّز، أفضل من إقرار"روني براي" اليائس، عندما حاول– إثر دراسته للنّظريّات الكلاسيكيّة في موضوع «الأجناس الكبرى» –أن يجمع بعض الإشارات المتعلّقة بالشّعر

(١) لنُذكّر بأنّ الأنشودتَيْن الأولى والرّابعة مخصّصتان لاعتبارات تتجاوز مفهوم الجنس، وبالمناسبة أيضا، أنّ بعض الالتباسات (إن لم نَقُلْ الفهم الخاطئ) المتعلّقة بـ"المذهب الكلاسيكيّ" تعود إلى تعميم مبالغ فيه لبعض "الوصايا" النّوعيّة التي تحولّت إلى أمثال خارجة عن السّياق، وبالتّالي عن الإفادة : فالجميع يعلم مثلاً، أنّ « الفوضى الجميلة هي أثر من آثار الفنّ » . ولكنّ هذا البحر ذي العشر مقاطع تضاف إليه عبارة "غالبا" الضّبابيّة والمنحولة، بينما البداية الحقيقيّة هي "فيها". ولكن في ماذا؟ –الإجابة في الأهزوجة رقم II، الأبيات ٦٨ إلى ٧٢ .

(٢) " تأمّلات في الشّعريّة "، ١٦٧٤، القسم الثّاني، الفصل الأوّل.

الرّعويّ، والمرثاة، والقصيد الغنائيّ، والنّتفة الهجائيّة، والأهجية. إلاّ أنّه يقطع حديثه فجأة قائلا: «لكنْ، لنتوقّفْ عن الالتقاط، من هنا وهناك، من نظريّةٍ على هذه الدّرجة من الفقر. لقد كان احتقار المنظّرين كبيرا لكلّ ما ليس أجناسا كبرى. المأساة والملحمة: هذا كلّ ما استوقفهم وجلب اهتمامهم. »[1].

إلى جانب الأجناس الكبرى، السّرديّة والدّراميّة، -أو بالأحرى تحتها- يوجد ركام من الأشكال الصّغرى *التي* يعود تدنّيها، أو غياب قانون شعريّ لها -في جزء منه- إلى الضّيق الحقيقيّ لحدودها، والضّيق المُفترَض لمادّتها، وفي جزء كبير إلى الإقصاء الممتدّ قرونًا، الذي مسّ كلّ ما لم يكن « مُحاكاةً لأناسٍ فاعلين. » فالقصيد الغنائيّ، والمرثاة والسّونيتة،إلخ، لا « تُحاكِي » أيّ فعل، بما أنّه -مبدئيًا- لا تزيد عن كونها تُعبّر -تماما كالخطاب أو الصّلاة- عن الأفكار أو الأحاسيس الحقيقيّة أو الخياليّة لكاتبها. لا توجد ، إذن، إلاّ طريقتان مُتصوَّرَتان لرَفعها إلى مصافّ الشّعريّة: الأولى تحافظ -مع توسيعها بعض الشّيء- على المبدإ الكلاسيكيّ للـ"محاكاة"، وتجهد في إبراز أنّ هذا النّمط من الملفوظات هو كذلك -بطريقته الخاصّة- «محاكاةٌ » .أمّا الثّانية، فتتمثّل -بصورة أكثر تشدُّدًا- في القطع مع هذا المبدإ، وفي المناداة بالقيمة الشّعريّة المتساوية لعبارةٍ غير تصويريّة. هذان الموقفان يبدوان اليوم متناقضين وغير متلائمين منطقيّا. وفي الواقع، فإنّهما سيتواليان ويترابطان بدون تصادم تقريبا، إذ يُهيّء الأوّلُ للثّاني ويشمله، كما يحدث أن تُمهّد الإصلاحات للثّورات.

(١) "تَكَوُّنُ المذهب الكلاسيكيّ" (١٩٧٣)، منشورات نيزيت، ١٩٦٦، ص ٣٤٥ .

V

إنّ فكرة توحيد كلّ أنواع القصيد غير المُحاكي، لوَضْعها في مجموعة ثالثة تحت تسمية مُوحَّدة هي الشّعر الغنائيّ، لم تكن مجهولة تمامًا في العصر الكلاسيكيّ: إنّما كانت هامشيّة فحسب، أو -إن جاز التّعبير- كانت تبدو بدعة. إنّ المحاولة الأولى التي سجّلتها "إيرين بهرنس"، توجد عند الإيطاليّ "منْتُورْنُو" الذي يرى أنّ «الشّعر ينقسم إلى ثلاثة أقسام، يُسمّى أوّلها رُكحيًا، وثانيها غنائيًا، وثالثها ملحميًا. [(١)]» ويُسند "سرْفانْتس" -في الفصل ٧٤ من "دون كيشوت"- إلى هذا القسّ توزيعًا رباعيًا يتجزّأ فيه الشّعر الرّكحيّ إلى قسمين: « الكتابة المُفكّكة (الروايات الفروسيّة) تسمح لكاتبٍ ما بأن يبدو ملحميًا أو غنائيًا أو مأساويًا أو هزليًا. » . ويبدو لـ"ملْتُنْ" أنّه وجد عند أرسطو وعند "هوراس" وفي الشّروح الإيطاليّة التي قام بها "كَاسْتَلْفَتْرُو" و"تَاسُّو" و"مَازُّونِي" وغيرهم، قواعدَ قصيد ملحميّ ودراميّ وغنائيّ حقيقيّ : إنّه أوّل مثال -على حدٍّ علميّ- على الشّطط في نسبة الأمور إلى أصلها.[(٢)] ويميّز "دْرَايْدِنْ" ثلاث "طرقٍ" (ways)= دراميّ، وملحميّ، وغنائيّ[(٣)]. ويُخصّص "قْرَافينَا" فصلاً من كتابه "Poetica Ragion"(١٧٠٨) للملحميّ والدّراميّ، والفصلَ المُوالي للغنائيّ. أمّا "هُودَارْ دي لاَمُوتْ" -الذي يعتبر مُحدَثًا في نظر الخصومة بين القدماء والمحدثين، فإنّه يوازي بين المقولات الثّلاث، وينعت نفسه بكونه «شاعرًا ملحميًّا ودراميًا وغنائيًّا في الوقت ذاته »[(٤)] أخيرا ، فإنّ "بَاوْمْقَارْتِنْ" -في نصّ يعود إلى سنة ٥٣٧١ ويرسم أو يُمهّد لكتابه عن "الجماليّة"- يشير إلى« الغنائيّ والملحميّ والدّراميّ، وتفريعاتها الأجناسيّة »[(٥)]. وهذا التّعداد لا يدّعي الشّمول.

(١) "منتورنو: الشّاعر"، ١٥٥٩. ونجد نفس التّقسيم في كتابه " الفنّ الشّعريّ " باللّغة الإيطاليّة، الصّادر سنة ١٥٦٣ .

(٢) "رسالة في التّربية"، ١٦٤٤ .

(٣) مقدّمة كتاب "مقالة في الشّعر الدّراميّ "، ١٦٦٨ .

(٤) "تأمّلات في النّقد"، ١٧١٦، ص ١٦٦ .

(٥) "الغنائيّ: الملحميّ والدّراميّ، بوصفها أجناسًا فرعيّة " (تأمّلات فلسفيّة بخصوص الأشعار المتعلّقة بالعقاب والحزن. ١٧٣٥، فقرة . ١٠٦ .)

ولكن، لا واحدة من هذه المقترحات مُبرّرة ومنظّرة حقًا. إنّ أقدم مجهود في هذا الاتّجاه، يبدو أنّه من عمل الإسباني "فْرَانْسِسْكُو كَاسْكَالِسْ"، في كتابيْه "الجداول الشّعريّة" ١٦١٧- (Tablas Poeticas) و"الخرائط اللّغويّة" -Cartas Philologi-cas)-1634) يقول "كَاسْكَالِسْ" بمناسبة حديثه عن "السّونيتة" : «إنّ "الخرافة" -في الغنائيّ- ليست حدثًا مثلما هو الأمر في الملحميّ والدّراميّ، بل فكرةً. إنّ التّحريف المفروض هنا على السّنن الثّابتة ذو دلالة: فمصطلح "خرافة" (Fabula)، كما قد يوافق مصطلح "فكرة"، يوافق أيضا، لفظًا من ألفاظ أرسطو، هو "dianoia". » ، لكنّ الاعتقاد بأنّ فكرةً ما، يمكن أن تَصلُح كخرافة لأيّ شيء كان، أمر غريب تماما عن روح كتاب "فنّ الشّعر"، الذي يعرّف صراحةً الخرافة (Muthas) بوصفها «تجميعا للأفعال »[1]. والأمر في الجملة -على ما يبدو- يتعلّق بمصطلح " dianoia" («ما تقوله الشّخصيّات لتبرهن على أمرٍ ما، أو لتُصرّح بما قرّرتْه»)؛ وهو مرتبط بالحجاج. ولذلك أجّل أرسطو بصفة منطقيّة جدًا دراسته للآثار المخصّصة للخطابة[2]. وحتّى إذا ما وسّعنا - مثل "نُورْثْرُوبْ فْرَايْ" [3] - التّعريف ليشمل فكر الشّاعر ذاته، فمن الواضح أنّ كلّ ذلك لا يمكن أن يكوّن "خرافة" بالمعنى الأرسطيّ. ويُعبّر "كَاسْكَالِسْ" كذلك، بمُعجم تقليديّ عن فكرة هي ذاتها ليست تقليديّة إلاّ لماما؛ نعني أنّ قصيداً - مثل خطابٍ أو رسالة - يمكن أن يكون موضوعه فكرةً أو إحساسًا يكتفي هذا القصيد بعرضه أو التّعبير عنه. هذه الفكرة التي تُعتبر بالنّسبة إلينا اليوم أكثر من تافهة، بقيت -لمدّة عصور- لا مجهولة تمامًا (إذ لم يكن أيّ ناقد للشّعر يستطيع أن يجهل المدوّنة الهائلة التي احتوتها) -ولكنّها كانت تُقصَى آليًا، تقريبا، لأنّه يستحيل إدماجها ضمن نظام شعريّةٍ مؤسّسة على مبدإ « المحاكاة » .

إنّ مجهود "الأب باتُّو" -وهو آخر محاولة تبذلها الشّعريّة الكلاسيكيّة للبقاء والصّمود، بانفتاحها على ما لم تستطع أبدًا أن تُنكرَهُ ولا أن تتبنّاه- سيتمثّل إذن في محاولة هذا المستحيل، وذلك بالاحتفاظ بالمحاكاة بوصفها مبدأً وحيدًا لكلّ الشّعر -

(١) ١٤٥٠ -" أ "- وراجع : ١٥"ب" : « ينبغي للشّاعر أن يكون صانع خرافات أكثر من كونه صانع أبيات شعريّةبما أنّه يكون شاعرًا باعتماد المحاكاة، ولأنّه يُحاكي الأفعال ».

(٢) ١٤٥٦ . " أ ".

(٣) " تشريح النّقد "، ص ٧٠-٧١ .

ولكلّ الفنون بالـمثُل- ولكن بتوسيع هذا المبدإ ليشمل الشّعر الغنائيّ ذاته. إنّه موضوع الفصل الثّالث عشر من كتابه عن « الشّعر الغنائيّ » . إنّ "بَاتُّو" يعترف أوّلاً بأنّه -عند دراسة هذا الشّعر بشكل سطحيّ-« يبدو أنّه يستجيب أقلّ من الأنواع الأخرى للمبدإ العامّ الذي يُرجع كلّ شيء إلى المحاكاة » . هكذا: يُقال إنّ "مزامير داود" و"القصائد الغنائيّة" لكلٍّ من "بندار" و"هوراس"، ليست سوى «لهيب؛ إحساس؛ نشوة؛ ... نشيد يلهمه الفرح والإعجاب والاعتراف بالجميل؛ ... صرخة القلب؛ الاندفاع الذي تفعل فيه الطّبيعة كلّ شيء، ولا يفعل الفنّ فيه شيئًا.. » الشّاعر، إذن، يُعبّر -في هذا الشّعر- عن أحاسيسه، ولا يُحاكي شيئًا . «بذلك يوجد أمران صحيحان: الأوّل، أنّ الأشعار الغنائيّة هي قصائد حقيقيّة؛ الثّاني، أنّ هــذه الأشعار ليست لها سمَة المحاكاة » . في الواقع -يُجيب "بَاتُّو"- إنّ هذا التّعبير الصّافي، هذا الشّعر الحقيقيّ، الخالي من المحاكاة، لا يوجد إلاّ في الأناشيد المقدّسة. اللّهُ ذاتُه هو الذي يُمليها؛ واللّهُ «ليس بحاجة لأن يُحاكيَ. إنّه يخلق» .أمّا الشّعراء، فبالعكس، -وهم الذين ليسوا سوى بشرٍ-، « ليس لهم من ملجإٍ إلاّ عبقريّتهم الطّبيعيّة، وخيال يُلهبُه الفنّ، وحماس التّصرّف؛ وأن يكون قد اعتراهم شعور حقيقيّ بالفرح، فذلك ما يمكّنهم من الإنشاد، ولكن مَقطعًا أو مقطعيْن فحسب. أمّا إذا أردنا نَفَسًا أطول، فإنّ على الفنّ أن يَخيط -قطعة قطعة- أحاسيس جديدة تشبه الأولى. وأن تُشعل الطّبيعة النّار، فلا أقلّ من أن يُؤجّجها الفنّ ويمدّها بالوقود. هكذا، فمثال الأنبياء، الذين كانوا ينشدون دون أن يُحاكوا، لا يؤدّي إلى استنتاج ضدّ الشّعراء المُحاكين » .إنّ المشاعر التي يعبّر عنها الشّعراء هي، إذن، -على الأقلّ في جزء منها- أحاسيس يُموّهها الفنّ. وهذا الجزء يذهب بالكلّ، بما أنّه يُبرز أنّه "يمكن" التّعبير عن مشاعر خياليّة، مثلما تبرهن عليه دائما ممارسة الدّراما أو الملحمة: «طالما كان الفعل حاضرًا، فإنّ الشّعر يكون ملحميًا أو دراميًا . وبمجرّد أن يتوقّف الفعل، ويقتصر الشّعر على تصوير أحوال النّفس وحدها، والإحساس الذي تشعر به فقط، فإنّه يكون غنائيًا : ولا يبقى الأمر متعلّقا إلا بإعطائه الشّكل الذي يُلائمه لكي يصبح مُنْشَدًا . إنّ مناجَيات "بُولْيوكْتْ" الباطنة، و"كَامِيْ" و"شيمَانْ"، هي مقاطع غنائيّة. وإذا كان ذلك كذلك، فلمَ يكون الإحساس -وهو موضوعُ محاكاةٍ في الدّراما- غير موجود في القصيد الغنائيّ؟ لمَ نُحاكي العشق في مشهد مسرحيّ، ولا نستطيع مُحاكاته في "نشيد" ؟ لا يوجد، إذن، استثناء. فلكلّ الشّعراء نفس المادّة -وهي محاكاة الطّبيعة-، ولهم جميعًا نفس المنهج المُتّبَع

لمحاكاتها » . إنّ الشّعر الغنائيّ، كذلك، محاكاة. فهو يحاكي الأحاسيس. وهو « يمكن أن يُنظَر إليه كنوع مستقلّ، دون الإساءة إلى المبدإ الذي تُختَزل فيه الأنواع الأخرى. ولكن لا حاجة للتّفريق بينه وبينها: فالشّعر الغنائيّ يندرج بصفة طبيعيّة، بل وضرورةً، في المحاكاة، مع فارق وحيد يُميّزه ويُبرزه: أنّها الموضوع الخاصّ به. فالمادّة الأساسيّة لأنواع الشّعر الأخرى هي الأحداث. أمّا الشّعر الغنائيّ، فكلّه مُخصّصٌ للأحاسيس: إنّها موضوعه، ومادّتُه الجوهريّة » . ها هو الشّعر الغنائيّ، إذن، قد اندرج ضمن الشّعريّة الكلاسيكيّة. ولكنّ هذا الإدماج -مثلما رأينا- لم يكن ليكون لولا وجود تَحريفَيْن شديدَيْ الوضوح من جهتَيْن : فمن جهة، كان لا بدّ من المرور -دون التّصريح بذلك- من مجرّد "إمكانيّة" التّعبير الخياليّ، إلى خياليّة "جوهريّة" للأحاسيس المُعبَّر عنها، أي إرجاع كلّ قصيد غنائيّ إلى النّموذج المُطَمئِن للمناجاة الباطنة المأساويّة، لكي نُدخِل إلى جوهر كلّ إبداع غنائيّ ذلك الغطاء من التّخييل الذي -بدونه- لا يمكن لمبدإ المُحاكاة أن يُطبَّق فيه. ومن جهة أخرى، كان لا بدّ -كما كان يفعله "كَاسْكَالسْ"- من الانتقال من العبارة التّقليديّة « محاكاة الأفعال » إلى لفظة أوسع: "المحاكَاة" فحسب. في ذلك يقول "الأب بَاتُّو" نفسه: «في الشّعر الملحميّ والدّراميّ، نحاكي الأفعال وأنواع السّلوك. وفي الغنائيّ، نتغنّى بالأحاسيس أو العواطف المَحْكيَّة» [1] . إنّ انعدام التّناظر يبقى واضحًا، ومعه خيانة خفيّة لأرسطو. لذلك، فإنّ احتياطًا إضافيًا، سيكون من هذا الجانب، ضروريٌّ . وهو ما ترمي إليه إضافة فصل «في أنّ هذا المذهبَ مُطابق لمذهب أرسطو» .

إنّ مبدأ العمليّة بسيط ، ونحن نعرفه بعدُ : فهو يتمثّل -انطلاقا من ملاحظة أسلوبيّة شديدة الهامشيّة في استخراج توزيع ثلاثيّ للأجناس الشّعريّة إلى فخر وملحمة ومأساة، يُرجع أرسطو إلى نقطة الانطلاق الأفلاطونيّة؛ ثمّ يُؤَوِّلُ الفخر بوصفه نموذجا

للجنس الغنائيّ. وهو ما يسمح بإسناد ثلاثيّة لكتاب "فن الشّعر" لم يفكّر فيها أفلاطون ولا أرسطو بتاتا . على أنّه ينبغي أن نضيف حالاً أنّ هذا التحويل الأجناسيّ

(١) الفصل المتعلّق بـ"الشّعر الغنائيّ"، في آخره. وبصفة هامشيّة، المرور (رغم الصّمت المعروف) من "تصوُّر" كَاسْكَالسْ، إلى "أحاسيس" الأب باتّو، تُصَوِّرُ جيّدا المسافة بين " تعقّليّة " عصر الباروك، و " عواطفيّة " عصر ما قبل الرّومانسيّة.

لا يفتقر إلى الأدلّة في المستوى الصّيغيّ: إنّ التّعريف الأوّليّ للنّمط السّردي الصّرف – لنُذكّر بذلك – هو أنّ الشّاعر يُمثّل، ضمنهُ، موضوعَ التّلفّظ الوحيدَ، المحتكرَ للخطاب، دون أن يتخلى عنه لفائدة أيّ شخصيّة أخرى. ذلك أيضا ما يحدث – مبدئيًا – في الشّعر الغنائيّ، مع هذا الفارق الوحيد أنّ الخطاب المعنيّ لا يكون فيه سرديًا بالأساس.

إذا أهملْنا هذا البند، أمكن لنا أن نحدّد الأنماط الأفلاطونيّة الثلاثة بمصطلحات تخُصّ التّلفُّظ وحده، ونحصل بذلك على هذا التّوزيع الثّلاثيّ:

تَلَفُّظ	تَلَفُّظ	تَلَفُّظ
مخصوص بالشّاعر	مُتناوَب	مخصوص بالشّخصيات

إنّ الوضعيّة الأولى –مثلما حدّدناها– يمكن كذلك أن تكون سرديّةً صرفًا، أو «تعبيريّة» صرفًا، أو تَخلط – بصرف النّظر عن نسبة ذلك الخلط – الوظيفتيْن وفي الغياب –المُعترَف به بَعدُ– لجنس حقيقيّ سرديّ صرف، فإنّ هذه الوضعيّة هي المُؤهّلة لاستقبال كلّ نوع من أنواع جنس آيلٍ –بشكل طاغٍ– للتّعبير الصّادق أو غير الصّادق عن الأفكار والأحاسيس = كشكولٌ سلبيّ (فيه كلُّ ما ليس سرديًا ولا دراميًا)(١)، تعمل صفة "الغنائيّة" على تغطيته بهيمنتها ونفوذها. وهو ما يؤدّي إلى الجدول المُنتظَر:

غنائيّ	ملحميّ	دراميّ

(١) "ماريو فوبيني" (م.م)، يذكر هذه الجملة المُوحية باقتباس إيطاليّ لكتاب "دروس في البلاغة والآداب" للكاتب "بْلِيرْ" "(1783 "Compendiate dal P. soave"–بارما،١٨٣٥، ص ٢١١) : «نميّز، عادة، ثلاثة أجناس للشّعر: الملحميّ، الدّراميّ والغنائيّ، مع اعتبار الثّالث يضمّ كلّ ما لا ينتمي إلى الأوّليْن» . وباستثناء خطإٍ في قراءتنا، فإنّ هذا الاختزال لا يوجد في أيّ موضع عند "بلير" نفسه، الذي –وبتأثير السّنّة التّقليديّة– يميّز بين الشّعر الدّراميّ والملحميّ والغنائيّ والرّعَويّ والتّعليميّ والوصف و... العِبْريّ.

سوف يُعتَرَض –على صواب– على مثل هذا « التّكييف» بكون هذا التّعريف الصّيغي للغنائيّ، لا يمكن أن يطبّق على المُناجَيات الباطنة « المُسمّاة غنائيّة » في المسرح، من نوع قصائد "رُودْريق" الوجدانيّة التي طالما تعلّق بها الأب "باتُّو" للسّبب الذي ذكرناه، وحيث المُتلفّظ غير الشّاعر. لذلك يجب التّذكير بأنّ هذا التّكييف ليس من عند "باتُّو" –وليس تَهُمُّه إطلاقًا مسألة الصّيغ–، ولا من أتباعه الرّومانسيّين كذلك = هذا الحلّ الوسط العابر للتّاريخ، الملتصق بالأرض إلى ذلك الوقت، لم يظهر إلاّ في القرن العشرين، عندما عادت وضعيّة التّلفّظ إلى الصّدارة، للأسباب الشّديدة العموميّة التي نعرفها. في الأثناء، كانت الوضعيّة الدّقيقة « للمناجاة الباطنة الغنائيّة » قد تحوّلت إلى مرتبة ثانويّة. طبعا، هذه الوضعيّة بقيت برمّتها. وهي تُبرز على الأقلّ أنّ التّعريفيْن الصّيغي والأجناسيّ لا يتطابقان دوما = صيغيّا، فإنّ "رُودْريق" هو الذي مازال يتكلّم، سواء لكي يتغنّى بحبّه، أو لكي يتحدّى "دُونْ قُورْمَان". أمّا أجناسيًّا، فإنّ هذا « دراميّ » وذاك « غنائيّ » (بوجود سمات شكليّة كالوزن و/أو المقطّعات أو عدم وجودها). والتّمييز –مرّة أخرى– هو من مستوى مضمونيّ (جزئيّا): كلّ مناجاة باطنة لا تُتلقّى بوصفها غنائيّة (لن نعتبر حوار "أُوقُسْتْ"في الفصل الخامس من مسرحيّة "سِينَّا" من هذا الصّنف، رغم أنّ اتّساقه الدّراميّ ليس أفضل من قصائد "رُودْريق" الوجدانيّة، بما أنّ هذا وذاك يُؤدّيان فعلاً إلى اتّخاذ قرار). وبعكس ذلك، فإنّ مناجاة باطنيّة عن الحبّ (يَا لَمُعجزة الحُبّ/ يَا لَتمام البُؤس...) سيكون مُندرجًا بسهولة ضمن هذا الصّنف.

VI

إنّ النّظام الجديد، إذن، قد حلّ محلّ القديم، بواسطة مناورة حاذقة من الانزلاقات والاستبدالات، وإعادة التّأويل اللاّواعية أو المكتومة، ممّا يسمح بإبرازه بشيء من التّجاوز، لا ريب، ولكن بدون فضيحة، على أنّه مُطابق للنّظريّة الكلاسيكيّة = مثال نموذجيّ لمسعى انتقاليّ، أو -كما يُقال في مجال آخر- « مُراجعة » أو« تغيير ضمن التّواصل » . ومن المرحلة اللاّحقة، التي ستُجسّم التّخلّي الحقيقيّ (وربّما النّهائيّ) عن السّنّة الأدبيّة الكلاسيكيّة، نجد شهادة على أثر "الأب باتّو" نفسه، في الاعتراضات التي قامت ضدّ نظامه، بواسطة مُترجمه الألمانيّ ذاته، "يُوهَانْ أَدُولْفْ شْلِيقِلْ"[1]، الذي هو أيضا-يا للّقاء السّعيد!- وَالِدُ المُنظِّرَيْن الشّهيرَيْن للرّومانسيّة. ها هو "باتّو" نفسه، في عبارة موجزة، يُلخّص ثمّ يدحض هذه الاعتراضات: « إنّ السّيّد "شْلِيقِلْ" يزعم أنّ مبدأ المحاكاة في الشّعر ليس كونيًا... دُونَكَ، في كلمات قليلة، تفكير السّيّد "شْلِيقِلْ". إنّ محاكاة الطّبيعة ليست المبدأ الوحيد في الشّعر، إذ كانت الطّبيعة ذاتها يمكن أن تكون -دون محاكاة- موضوعَ الشّعر. إلاّ أنّ الطّبيعة... إلخ... إذن... » . وفي فقرة أخرى: « إنّ السّيّد "شْلِيقِلْ" لا يمكنه أن يفهم كيف يمكن للقصيد الغنائيّ أو الشّعر الوجدانيّ أن يلحق (كذا !) بمبدإ المحاكاة الكونيّ : ذلك اعتراضُه الأكبر. إنّه يريد من الشّاعر -في عدد لا متناه من الحالات- أن يتغنّى بأحاسيسه الحقيقيّة، بدلا من الأحاسيس الخياليّة. قد يكون ذلك -وأنا أُقرُّ به حتّى في هذا الفصل الذي يُهاجمه. فلم يكن له من غاية فيه سوى الاستدلال على أمرَيْن = الأوّل، أنّ الأحاسيس يمكن أن تكون مُتصنّعة مثل الأفعال؛ وأنّه -بما أنّها جزء من الطّبيعة- فمن المُمكن أن تحاكَى مثل البقيّة. وأعتقد أنّ السيّد "شليقل" يُقرّ بأن ذلك صحيح. الأمر الثّاني، أنّ كلّ الأحاسيس المُعبَّر عنها في الشّعر الغنائيّ -حقيقيّة كانت أم مُصطنَعة- ينبغي أن تُخضَع لقواعد المحاكاة الشّعريّة؛ بمعنى أنّه ينبغي أن

(١) "Einschränkung der schönen Künste auf einen einziger Grundsatz"، ١٧٥١ .
أمّا إجابة "الأب باتّو"، فتوجد في الطّبعة الثّانية سنة ١٧٦٤، في شكل ملاحظات على فصل "حول الشّعر الوجدانيّ".

تكون مُحتَمَلة، منتقاةً، مُركّزة وجيّدة كأحسن ما يمكن أن تكون ضمن جنسها الأدبيّ. وأخيراً أن تُقدِّم بكلّ أناقة التّعبير الشّعريّ وكلّ قوّته. إنّه معنى مبدأ المحاكاة، وهو جوهَرُه » .

كما نرى، فإنّ القطيعة الأساسيّة تُمارَس هنا ضمن تحوُّل ضئيل جدًا في التّوازن: إنّ "الأب باتّو" و"شليقل" يتّفقان بوضوح (وبكلّ اضطرار) في الإقرار بأنّ «الأحاسيس » المُعبَّر عنها في قصيد غنائيّ، يمكن أن تكون مصطنَعَةً أو أصيلةً؛ وبالنّسبة إلى "باتّو"، يكفي أن تكون هذه الأحاسيس " قابلة للتّصنّع"، لكي يبقى الجنس الغنائيّ بأكمله خاضعًا لمبدإ المحاكاة (ذلك أنّ المحاكاة، بالنّسبة إليه، كما بالنّسبة إلى كلّ التّراث الكلاسيكيّ -لنُذكِّرْ بذلك في الأثناء- ليست إعادة إنتاج، ولكنّها تخييلٌ فعلا = أن تُحاكي، يعني "أن تتظاهر"). أمّا بالنّسبة إلى "شليقل"، فيكفي أن تكون الأحاسيس قابلة لأن تكون "أصيلة" لكي يخرج الجنس الغنائيّ كلّه عن هذا المبدإ الذي يخسر، إذن، حالاً، دورَهُ بوصفه "مبدأً وحيداً". هكذا تسقط شعريّةٌ بأكملها، وجماليّةٌ بأسرها.

إنّ الثّلاثيّة المجيدة ستسيطر على كامل النّظريّة الأدبيّة للتّيّار الرّومانسيّ الألمانيّ، وتبعًا لذلك، إذن، على ما بَعْدها، ولكن ليس دون أن تخضع بدورها إلى بعض التّأويلات الجديدة والتّحوّلات الدّاخليّة، إنّ "فريديريك شليقل"، وهو في الظّاهر البادئُ الفاتحُ، يُحافظ على التّقسيم الأفلاطونيّ أو يستعيده، ولكن مع إعطائه دلالة جديدة: إنّ «الشّكل» الغنائيّ -كما كُتب تقريبًا (سأعود حالاً إلى المضمون الدّقيق لهذه الملاحظة) سنة ١٧٩٧، "ذاتيّ"، والشّكل الدّراميّ "موضوعيّ"، بينما الملحميّ "ذاتيّ/موضوعيّ". إنّها بالفعل مصطلحات التّقسيم الأفلاطونيّ (التّلفّظ من قِبَل الشّاعر، أو من قِبَل شخصيّاته، أو من قبَل هذا وأولئك معًا). إلاّ أنّ النّعوت المختارة تُحوِّل بوضوحٍ المعيارَ من مستوًى فنّيّ خالص مبدئيًا، وهو مستوى وضعية التّلفّظ، إلى مستوى تغلب عليه الصّبغة النّفسيّة أو الوجوديّة. من جهة أخرى، فإنّ التّقسيم القديم لم يكن يتضمّن أيَّ بُعدٍ زمانيّ: فليس من الصّيغ صيغةٌ -لا عند أفلاطون ولا عند أرسطو- كانت تظهر قانونًا أو مُمارَسةً، على أنّها سابقةٌ الأخرى تاريخيًا. وهذا التّقسيم لم يكن كذلك يتضمّن -بذاته- إشارةً تثمينيّةً = لم تكن أيّ واحدة من الصّيَغ، مبدئيًا، أرفع من الأخرى، في الواقع، كما نعلم.

إنّ مواقف أفلاطون وأرسطو كانت -حول نفس النّظام- متقابلة تمامًا. وسوف يتغيّر الأمر مع "شليقل"، الذي يبدو بالنّسبة إليه واضحًا أنّ «الشّكل» المختلط -على أيّ حال- لاحق للشّكلَيْن الآخرَيْن = «إنّ الشّعر الطّبيعيّ يكون إمّا ذاتيًا وإمّا موضوعيًا. والخليط منهما لم يكن إلى ذلك الوقت ممكنا بالنّسبةإليالإنسان البدائي »= لا يمكن، إذن، أن يتعلّق الأمر بحالة انطباقيّة أصليّة[1] قد انبثقت منها لاحقا أشكال أشدّ بساطة أو أكثر صفاءً.بالعكس، فالحالة المزدوجة مُثمّنة بوضوح باعتبارها كذلك: «يوجد "شكل" ملحميّ، و"شكل" غنائيّ، و"شكل" دراميّ، دون روح الأجناس الشّعريّة القديمة التي حملت هذه التّسميات، بل منفصلة في ما بينها بواسطة اختلاف مُحدّد وأبديّ. وباعتباره "شكلا"، فإنّ الملحميّ يتفوّق بصورة واضحة. إنّه ذاتيّ/موضوعيّ. أمّا الشّكل "الغنائيّ"، فذاتيّ فحسب، والشّكل "الدراميّ" موضوعيّ فحسب »[2]. وتؤكّد مذكّرة أخرى، تعود إلى سنة ١٨٠٠، ذلك :« ملحمة= ذاتيّ/موضوعيّ؛ دراما= موضوعيّ؛ غنائيّ= ذاتيّ »[3]. إلاّ أنّ "شليقل"، في ما يبدو، قد تردّد قليلا بشأن هذا التّوزيع، إذ أنّ مذكّرة ثالثة، تعود إلى سنة ١٧٩٩، تُسند الوضع المزدوج إلى الدّراما: « ملحمة= شعر موضوعيّ ؛ غنائيّة= شعر ذاتيّ؛ دراما= شعر موضوعيّ/ذاتيّ »[4]. وحسب "بيير زُونْدِي"، فإنّ هذا التّردّد يعود إلى أنّ

(١) كما كان "بلير" مثلا (م.م، ترجمة فرنسيّة، ١٨٤٥، ج II، ص ١١٠) يفترض:فهو يرى أنّه "في طفولة الفنّ، كانت مختلف أجناس الشّعر ممتزجة. وحسب نزوة الشّاعر أو حماسه، كانت توجد مختلطة ضمن نفس التّأليف. ولم تتّخذ هذه الأجناس أشكالا منتظمة إلاّ بتطوّر المجتمع والعلوم. فأُسندت لها التّسميات التي نسمّيها اليوم بها." (وهذا لم يمنع "بلير" من أن يفترض -بعد ذلك مباشرة- أنّ الإنتاجات الأولى كان لها دون شكّ، الشّكل الغنائيّ" الذي يميّز القصائد الغنائيّة والتّرنيمات"). نحن نعلم أنّ "قوته" سيجد في الموشّح الغنائيّ "المُوَلّدَ الأوّلَ" الأجناسيّ والمنوال اللاّمتميّز لجميع الأجناس اللاّحقة. ويرى أنّه، كذلك، "في المأساة الإغريقيّة القديمة، نجد أيضا الأجناس الثلاثة مجتمعة؛ ولن تنفصل إلاّ بعد مدّة من الزّمن"(ملاحظات "الدّيوان الشّرقي والغربيّ".أنظرلاحقا، ص ٦٨).

(٢) "Kritische. F. S. Ausgabe"، منشورات E. Behler، بادربورن، مونيخ، فيينّا، ١٩٥٨، فقرة ٢٢٢ . أمّا التّاريخ، فهو حسب ما أورده "ر. ويلّيك".

(٣) "Literary NoteBooks"، ١٧٩٧ - ١٨٠١، منشورات "H. Eichner"، طورنطو، لندن، ١٩٥٧ ، رقم ٢٠٦٥ .

(٤) المرجع السّابق، رقم ١٧٥٠ .

"شليقل" يقصد هنا زمنيّةً ضيّقة، هي زمنيّة تطوّر الشّعر الإغريقيّ الذي بلغ ذروته في المأساة الأثينيّة، بينما يقصد هناك زمنيّةً أوسع بكثير؛ تتعلّق بتطوّر الشّعر الغربيّ الذي بلغ ذروته في «ملحميٍّ» يُفهَم بمعنى رواية (رومانسيّة)[1].

إنّ التّثمين الطّاغي يبدو بالفعل أنّه من هذه الجهة عند "شليقل"؛ وهذا لا يثير دهشتنا. ولكن لا يُقرُّهُ "هولدرلين"، في الفقرات التي يخصّصها -تقريبًا في نفس الوقت [2]- لمسألة الأجناس. فهو يُلاحظ أنّ «القصيد الغنائيّ -المثاليّ في الظّاهر- ساذج من جهة دلالته. إنّه استعارة متواصلة لإحساس وحيد. والقصيد الملحميّ -السّاذج في الظّاهر- بطوليّ من جهة دلالته. إنّه استعارة النّفوس العظيمة. أمّا القصيد المأساويّ - البطوليّ في الظّاهر- فهو مثاليّ من جهة دلالته. إنّه استعارة حدس ذهنيّ»[3]. هنا كذلك، يبدو أنّ النّظام المُعتمَد يشير إلى تدرّجٍ -في هذا المجال- ملائم للدّراميّ(«القصيد المأساويّ»). ولكنّ السّياق الهُولْدِرْلِينِي يلمّح، بالأحرى، طبعا إلى الغنائيّ المشار إليه صراحة منذ سنة ١٧٩٠، تحت نوع القصيد الغنائيّ البِنْدَارِي بوصفه جمعا بين "العَرْض" الدّراميّ، و"العاطفة" المأساويّة.[4]. وترفض فقرة أخرى تعود إلى فترة "همبورغ" كلَّ ترتيب هرميّ، بل وحتّى كلّ تَتَابُعٍ، وذلك بإقامة سلسلة بين الأجناس الثّلاثة لا حدَّ لها، في شكل دائرة أو لَوْلَب، من التّجاوزات المتبادلة: «إنّ الشّاعر المأساويّ يغنم من دراسة الشّاعر الغنائيّ، والشّاعر الغنائيّ من الشّاعر الملحميّ، والشّاعر الملحميّ من الشّاعر المأساويّ. ذلك أنّه -في المأساويّ- يكمن اكتمال الملحميّ، وفي الغنائيّ اكتمال المأساويّ، وفي الملحميّ

(١) "ب.زوندي"(م.م)، ص ١٣١ - ١٣٢ . كذلك يعيد "شليقل" -على الأقلّ مرّة واحدة -إدراج التّوزيع الثّلاثيّ الجوهريّ داخل الجنس الرّوائيّ نفسه، وحسب بنية متاهة (en Abyme) نجدها عند غيره، مميّزًا « في الرّوايات جنسا غنائيًا، وجنسا ملحميًا وجنسا دراميًا » (ملاحظات أدبيّة، رقم ١٠٦٣، ذكرها "زوندي"، ص ٢٦١)، دون أن نستطيع -بشكل جازم- استخراج رسم بيانيّ جديد زمانيّ، انطلاقا من هذا النّظام، قادر على أن يستبق في هذه الحال (أنظر أسفله) ما سيقترحه "شيلّينق" وما ستحافظ عليه التّفاسير والشّروح.

(٢) أثناء إقامته بهمبورغ، ما بين سبتمبر ١٧٩٨، وجوان ١٨٠٠ .

(٣) "Samtliche Werke"، منشورات "بايسنر"، شتوتغارت، ١٩٤٣ ، IV، ٢٦٦, ذكره "زوندي"، ص ٢٤٨ .

(٤) "المرجع السّابق"، ص ٢٠٢ ؛ "زوندي"، ص ٢٦٩ .

اكتمال الغنائيّ. »[1] إنّ من جاء بعد "شليقل" و "هولدرلين" – في الواقع– سيتّفقون جميعا على وجود الشّكل المختلط في الدّراما، أو بالأحرى، (فاللّفظة بدأت تفرض نفسها) الشّكل "التّأليفيّ"؛ وتبعا لذلك اعتُبرت الدّراما الشّكل الأمثل حتمًا، بدءًا بـ"أُوغسْتْ فيلْهَلْمْ شْليقلْ" الذي كتب – في مذكّرة مؤرّخة، تقريبا، سنة ١٠٨١: «إنّ التّقسيم الأفلاطونيّ للأجناس ليس سليما، فنحن لا نجد أيّ مبدإ شعريّ حقيقيّ في هذا التّقسيم. ملحميّ، غنائيّ، دراميّ = أطروحة، نقيض، تأليف. كثافة رقيقة، تفرّد قويّ، شمول متناغم... الملحميّ هو الموضوعيّة المطلقة في الفكر البشريّ، والغنائيّ هو الذّاتيّة المطلقة والدّراميّ هو التّداخل بين الاثنتين » [2]. إنّ الرّسم البيانيّ «الجدليّ » جاهز الآن؛ وهو يعمل لصالح الدّراما. وهو يحيي –عَرَضًا، وبصورة غير متوقّعة– التّثمين الأرسطيّ. إنّ التّتابُع الذي قد بقي جزئيًامُتردّدًا عند "فْريدْريشْ شْليقلْ"، أصبح الآن صريحًا = "ملحميّ–غنائيّ– دراميّ." ولكنّ "شلّينْق" سيقلب نظام المُصطلَحيْن الأوّليْن = إنّ الفنّ يبدأ بالذّاتيّة الغنائيّة، ثمّ يرتقي إلى الموضوعيّة الملحميّة، لكي يبلغ أخيرًا التّأليف أو « التّطابق» الدّراميّ[3].

يعود "هيقِلْ" إلى رسم "أُوغُسْتْ فِيلْهَالْمْ" : أوّلاً، الشّعر الملحميّ هو التّعبير الأوّل عن «وعيٍ بسيط لشَعْب» . ثمّ« بمقابل ذلك » ، « عندما انفصل الأنا الفرديّ عن " الكلّ الجوهريّ للأمّة"، ظهر الشّعر الغنائيّ؛ أخيرًا، الشّعر الدّراميّ الذي« يجمع

(١) "المرجع السّابق"، ص ٢٧٣ ؛ "زوندي"، ص ٢٦٦ .

(٢) "Kritische schriften und Briefe"، منشورات "E. Lohner"، شتوتغارت، ١٩٦٣، II، ص ٢٠٥-٢٠٦ (ونحن نتمنّى بالطّبع أن نعرف أكثر بخصوص الاعتراض الذي وجّهه إلى "التّقسيم الأفلاطونيّ"). هذا التّرتيب كذلك هو الذي يتبنّاه غالبا " نُوفَاليسْ "، مع تأويل تأليفيّ واضح لمصطلح "دراميّ" . فقرة ١٨٦ ملحميّ، غنائيّ، دراميّ = النّحت، الموسيقى، الشّعر(وهي، بعدُ، "جماليّة"هيقلْ قبل الأوان)؛ فقرة ٢٠٤ = رابطُ الجأش، مُحرِّض، مزيج صافٍ؛ فقرة ٢٧٧ = جسد، روح، فكر؛ نفس التّرتيب في الفقرة ٢٦١ . وحدها الفقرة ١٤٨ تعرض التّرتيب (المنسوب إلى "شليقل"، ثمّ إلى "هُوقُو"، ثمّ صار بعد ذلك قانونيًا) = غنائيّ، ملحميّ دراميّ ("الأعمال الكاملة، ترجمة "أ.قُويرِنْ"، قاليمار، ١٩٧٥، ج II، القسم الثّالث)

(٣) "فلسفة الفنّ"، ١٨٠٢ – ١٨٠٥ . نُشر بعد وفاته سنة ١٨٥٩ . مثال ذلك ."الغنائيّة =تَكوُّنُ اللاّنهائيّ في شكل مُتَنَهٍ = فرديّ. الملحمة= عرضُ المُنتهي في شكل اللاّمتناهي=كونيّ. الدّراما : التأليف بين الكونيّ والفرديّ " (ترجمة، ضمن "فيليب لاكو–لابارت، وجان لوك نانسي" = "المطلق الأدبيّ؛ نظريّة الأدب للرّومانسيّة الألمانيّة"، منشورات "سُوْيْ"، ١٩٧٨ ، ص ٤٠٥ .

السّابقَيْن ليُكوّنَ كُلاًّ جديدا يتضمّن سيرورة موضوعيّة، ويجعلنا نشاهد – في الوقت ذاته – انبثاق الأحداث من الباطن الفرديّ »[١].

ومع ذلك، فإنّ التّتابع الذي اقترحه "شلّينق" هو الذي سيسيطر في القرنَيْن ١٩ و ٢٠ = هكذا، فبالنّسبة إلى "فيكتور هُوقُو" ، القابع عمدًا وسط زمنيّة عريضة، أنتروبولوجيّة أكثر منها شعريّة، فإنّ الغنائيّ تعبير عن العصور البدائيّة، « حيث يصحو الإنسان في عالَم حديث الميلاد » ، والملحميّ (الذي يشمل كذلك المأساة الإغريقيّة) تعبير عن العصور القديمة، حيث « يتوقّف كلّ شيء ويتثبّت » ؛ والدّراما تعبير عن العصور الحديثة، التي طبعتها النّصرانيّة والتّمزّق بين الرّوح والجسد[٢].

بالنّسبة إلى "جويس" –الذي سبق أن التقينا به – « فإنّ الشّكل الغنائيّ هو أشدّ الأثواب الكلاميّة بساطةً، للحظة تأثّرٍ. إنّه صوت إيقاعيّ شبيه بتلك التي كانت –قديما– تثير الإنسان المُجذّفَ في السّفينة، أو الدّافع للصّخور نحو قمّة مُنحدرٍ... إنّ الشّكل الملحميّ الأشدّ بساطة يطفو من الأدب الغنائيّ، عندما يتوقّف الفنّان عند ذاته، كما عند محور حدثٍ ملحميّ... وندرك الشّكل الدّراميّ عندما تملأ الحيويّة – التي سالت وحامت حول الشّخصيّات– كُلاًّ من هذه الشّخصيّات بدرجة من القوّة تجعل هذا الرّجل أو هذه المرأة تتلقّى منها حياةً جماليّة نقيّة ومقدّسة. إنّ شخصيّة الفنّان – المُعَبَّر عنها أوّلاً في شكل صرخة، إيقاع، انطباع، ثمّ في شكل حكاية سيّالة وسطحيّة، تَدِقُّ أخيراً إلى حدّ أن تفقد وجودها، و–إن جاز القول– ذاتيّتَها... إنّ الفنّان –كآلهة الخَلْق– يبقى في الدّاخل، أو الخلف، أو ما وراء، أو تحت أثره الأدبيّ، خافيا عن العيون، لطيفا، خارجًا عن الوجود، غير مُبالٍ، يُقلّم أظافره »[١] لنُلاحظْ، بالمناسبة، أنّ الرّسم البيانيّ التّطوّريّ قد فقَدَ، هنا، كلّ مظهرٍ « جدليّ » = فمن الصّيحةالغنائيّة،

(١) "الجماليّة"، VII(الشّعر)، ترجمة فرنسيّة:"أوبييه"، ص ١٢٩ ؛ راجع نفس المرجع، ص ١٥١ ، وقبله القسم السّادس، ص ٢٧ –٢٨ و ٤٠ . إنّ الثّلاثيّة الرّومانيسيّة تتحكّم في كامل البناء الخارجيّ "لإنشائيّة" هيقل؛ ولكن دون مضمونها الحقيقيّ الذي يتمحْوَر في " ظواهريّة " بعض الأجناس المخصوصة = ملحمة هوميريّة، رواية، قصيد غنائيّ، ليدة، مأساة إغريقيّة، ملهاة قديمة، مأساة حديثة؛ وهي بدورها مُعمَّمة على بعض الآثار أو الكتّاب النموذج "الإلياذة"،"فِيلْهَالْمْ مَاسْتِرْ"، "بندار"، "قوته"، "أنطيقون" "أرسطوفان"، "شكسبير".

(٢) "مقدّمة مسرحيّة كرومول"، ١٨٢٧ .

إلى الإبهام الدّراميّ المقدّس، لم يَعُد يوجد سوى تـدرُّج خطّـيّ وحيد الاتّجاه نحو الموضوعيّة، دون أيّ أثرٍ «لانقلاب الوضع من الشّيء إلى نقيضه» .كذلك الأمر عند "سْتَايْجر"، الذي يرى أنّ الانتقـال من «الانفعـال» الغـنائيّ إلـى « البـانوراما» الملحميّ، ثمّ إلـى « التّوتّر» الدّراميّ، يَسِمُ مَسلكًا مُتواصلاً للتّجريد، أو للفصل التّدريجيّ بين "الموضوع" و"المحمول"[٢].

قد يكون من السّهل -ونسبيّا بلا طائل- أن نسخر من هذا "التّلوين" التّصنيفيّ، حيث لا ينفكّ الرّسم البيانيّ الشّديد الإغراء للنّموذج الثّلاثيّ"[٣]، يتحوّل، لكي يبقى حيّا، شكلا قابلاً لكلّ معنى، حسب أهواء الحسابات المُجازفة (لا يعلم أحد، بالضّبط، أي جنس سَبق -تاريخيّا- الأجناس الأخرى؛ هذا إذا دعت الضّرورة إلى طرح سؤال كهذا.)، وطُرُقِ الإسناد القابلة للتّعارض: فأنْ نفترض -دون مفاجأة كبرى- أنّ الغنائيّ هو النّمط الأكثر ذاتيّة يفرض إلحاق الموضوعيّة بواحد من الطّرفين الآخرين و-بالضّرورة- إلحاق المصطلح الأوسط بالطّرف الباقي. ولكن، بما أنّه -هنا- لا تفرض أيُّ بديهة نفسَها، فإنّ هذا الاختيار الأخير يبقى -جوهريّا- محدّدا بواسطة تثمين ضمنيّ أو صريح، في شكل تطوّر خطّيّ أو جدليّ. إنّ تاريخ نظريّة الأجناس مطبوع كلّه بهذه الرّسوم البيانيّة الباهرة، التي تُخبر وتُشوِّه واقع الحقل الأدبيّ المُتباين، وتدّعي اكتشاف نظام طبيعيّ، هناك حيث تبني تناظُرًا مزيَّفًا، مستنجدةً بنوافذ مزيّفة.

هذه التّشكيلات المُتكلَّفة ليست دائما عديمة الفائدة؛ بالعكس = فكَكُلّ التّصنيفات الوقتيّة -وبشرط أن تكون مُتقبَّلة على هذا الأساس- فإنّ لها غالبا وظيفة استكشافيّة لا شكّ فيها. إنّ النّافذة المُزَيَّفة يمكن، عند اللّزوم، أن تفتح على ضوء حقيقيّ، وتكشف أهمّية مصطلح غير معروف؛ إنّ *الخانة الفارغة، أو المملوءة بجهد*، يمكن أن تجد -بعد مدّة طويلة- من يملؤها شرعيّا: وعندما يُعاين "أرسطو" وجود حكاية نبيلة، ودراما نبيلة، ودراما وضيعة، ويستنتج منها -كُرهًا للفراغ أو رغبةً في التّوازن- وجود حكاية وضيعة، يُماثِل مؤقّتا بينها وبين الملحمة السّاخرة، فهو لم يكن يشكّ أنّه يهيّئ

(١) "ديدالوس"، ص ٢١٣ – ٢١٤ .

(٢) "إيميل ستايجر" : Grundbegriffe der Poetik، زوريخ، ١٩٤٦ .

(٣) حول هذا الإغراء، راجع "س. قويّان"، المرجع المذكور سابقا.

بذلك مكانا للرّواية الواقعيّة. وعندما يستنتج "نُورْثْرُوبْ فْرَايْ" -ذلك الصّانع الكبير الآخر "للتّناظرات الغربية"- وهو يعاين وجود ثلاثة أنماط من التّخييل = فرديّ انطوائيّ (حكاية الحبّ الرّوائيّة)؛ فرديّ متفتّح (الرّواية الواقعيّة)؛ وفكريّ انطوائيّ (السّيرة الذّاتيّة)، فإنّه يستنتج منها وجود جنس تخييليّ فكريّ متفتّح، يسمّيه "تشريحا"، ويجمع ويُعْلي من قيمة بعض المهمَّشين من كتّاب السّرد المُتحرِّر المجازيّ -مثل "لُوسْيانْ" و"فَارُونْ" و"بِتْرُونْ" و"أَبُولِي" و"رَابْلِيه" و"بِرْتُونْ" و"سْوِيفْتْ" و"سْتِرْنْ"- يمكن، دون شكّ، أن نناقش الطّريقة ولكن ليس أهمّية النّتيجة(1). وعندما يقترح علينا "روبرت شُولْسْ" -وهو يُحوّل نظريّة "فْرايْ" حول « الصّيغ » الخمس (أسطورة، رواية عاطفيّة، المحاكاة العليا، المحاكاة الوضيعة، السّخرية)، لكي يحاول ترتيبها وتصفيفها- جَدْوَلَهُ الباهر لأجناس التّخييل الفرعيّة وتطوّرها الضّروريّ(2)- فإنّه من الصّعب، دون شكّ، أن نصدّق كلّ ما قال، ولكنّه من الصّعب أيضا ألاّ نجد فيه أيّ مظهر من مظاهر الإلهام. نفس الشّيء كذلك بالنّسبة إلى النّموذج الثّلاثيّ -المزعج ولكن الرّاسخ- الذي لم أذكر منه هنا إلاّ بعض إنجازاته من بين عديدة أخرى. ومن أشدّها غرابة، ربّما واحدة تتمثّل في المحاولات العديدة التي وقع القيام بها من أجل المزاوجة بينها وبين ثلاثيّة محترمة أخرى، هي ثلاثيّة المحافل الزّمنيّة= الماضي والحاضر والمستقبل. ولقد كانت عديدة جدّا؛ وسأكتفي بالتّقريب بين قرابة العشرة أمثلة التي ذكرها "أُوسْتِنْ وَارِنْ" و"رينِيهْ وِيلَّكْ"(3). ومن أجل قراءة أكثر تآليفا، فإنّي أعرض هذه المقارنة في شكل جدولَيْن لهما مدخل مزدوج، يُبرز الأوّلُ الزّمنَ المُسنَد إلى كلّ « جنس » من قِبَل كلّ كاتب.

(1) "تشريح النّقد"، المقالة الرّابعة (نظريّة الأجناس) ؛ ترجمة فرنسيّة، ص ٣٦٨ – ٣٨٢ .

(2) المرجع المذكور، ص ١٢٩ – ١٣٨، ترجمة فرنسيّة ضمن مجلّة "Poétique"، عدد ٣٢، ص ٥٠٧ – ٥١٣ .

(3) المرجع المذكوروالمقال المُشار إليه أعلاه. والنّصوص المُحال عليها هي "هومبولت": "Uber Goethes Hermann und Dorothea"، ١٧٩٩ . -"شيلّنق" : فلسفة الفنّ، ١٨٠٢–١٨٠٥؛ "جان بول": Vorschule der sthetik، ١٨١٢ . -"هيقل": علم الجمال (VIII، ص ٢٨٨)، المنشورحوالي ١٨٢٠ . -"أ. س دالاّس: Poetics، ١٨٥٢ ". " ف. ت. فيشر : ؤ sthetik"، المجلّد الخامس، ١٨٥٧ . -" ج. إرسكين: أنواع الشّعر، ١٩٢٠ ". -"ر. ياكبسن: ملاحظات حول نثر باسترناك "، ١٩٣٥ . - " إ.ستايجر: Grundbe-griffe der Poetik"، ١٩٤٦ .

الأجناس / الكتّاب	الغنائى	الملحمىّ	الدّراسىّ
همبولت	–	ماض	حاضر
شلّينق	حاضر	ماض	–
جان بول	حاضر	ماض	مستقبل
هيقل	حاضر	ماض	–
دالاس	مستقبل	ماض	حاضر
فيشر	حاضر	ماض	مستقبل
إرْسْكِنْ	حاضر	مستقبل	ماض
ياكُبْسُنْ	حاضر	ماض	–
سْتَايْجِرْ	ماضى	حاضر	مستقبل

أمّا الجدول الثّاني (وهو بالطّبع ليس سوى عَرضٍ آخر للأوّل)، فيُبرز الاسمَ –وتبعًا لذلك– عدد الكتّاب الذين يبرزون كُلاً من هذه الأسانيد.

وكما هو الشّأن بالنّسبة إلى « لون الحركات» الشّهير، فقد يكون قليل الإفادة أن نكتفي بملاحظة أنّه وقع إسناد كلّ الأزمنة، تباعًا، إلى كلّ من الأجناس الثلاثة[١]. توجد

الأزمنة / الأجناس	الماضى	الحاضر	المستقبل
الغنائى	سْتَايْجِرْ	شلّينق جان بول هيقل فيشرْ إرَمْكَنْ ياكُبْسَنْ	دالاس
الملحمىّ	هُمْبُولْتْ شلّينق جان بول هيقل فيشر ياكبسن	ستايجر	إرْسْكِنْ
الدّرامىّ	إركسن	هبمولت دالاس	جان بول فيشر ستايجر

-في الواقع- سمتان طاغيتان جليّتان = التّلاؤم المؤكّد بين الملحميّ والزّمن الماضي، وبين الغنائيّ والزّمن الحاضر. أمّا الدّراميّ -وهو "الحاضر" بشكله (التّمثيل)، و"الماضي" (عادة) بمضمونه- فيبقى ربطه بزمن أشدّ صعوبة. وقد كان يكون من الحكمة أن نخصّص له مصطلح "مختلط" أو "التّأليفيّ"، و/أو الاكتفاء بذلك. ولكن شاء طالع النّحس أن يوجد زمن ثالث، وتوجد معه رغبةٌ لا تُقاوَم في نسبته إلى جنس، ممّا ولّد هذا التّكافؤ المفتعل -إلى حدّ ما- بين الدّراما والزّمن المستقبل، وشطحتَيْن أُخريَيْن متكلّفتَيْن أو ثلاثًا. لا يمكننا أن نُصيب دائمًا(٢). ولئن وجب البحث عن تعلّة لهذه المحاولات المُتهوّرة، فسوف أجدها -بعكس ذلك- في *الظّمإ الذي* يتركنا عليه تعدادٌ ساذج،مثل تعداد يُولّسْ للأشكال البسيطة التّسعة -الذي لا يمثّل بالتّأكيد، لاعيبَهُ *الوحيد* ولا مزيّته *الوحيدة*.تسعة أشكال بسيطة؟ يا للصّدفة!(٣) مثل ربّات الفنّ التّسع؟ أم لأنّ ثلاثة في ثلاثة؟ أم لأنّه نسي شكلاً [عاشرًا]؟ إلخ... لكم يصعب علينا الاقتناع بأنّ «يولّس» ، ببساطة، قد اكتشف تسعة أشكال - لا أكثر ولا أقلّ- واحتقر الرّغبة البسيطة -أقصد غير المُكلِّفة- في تعليل هذا العدد! إنّ الاختباريّة الحقيقيّة تصدم الذّهن دومًا، مثل الفظاظة.

(١) نلاحظ أنّ بعض القائمات منقوصة؛ وهو -بالنّظر إلى ما يُغري به النّسق- أمرٌ، بالأحرى، يستحقّ التّقدير. يُقابل "همبولت"، تحديدا، الملحميّ (الماضي) والمتساويّ (الحاضر) داخل مقولة أوسع يسمّيها "الطّبْعَ"؛ ويقابل، عمومًا، بينها وبين الغنائيّ. وقد يكون من قبيل المجازفة أن نستخلص ضمن هذه التّسمية التّكافؤَ= "الغنائيّ: المستقبل"، أو أن نُكمل بنفس الطّريقة توزيعات "هيقل" و"ياكبسن".

(٢) تكافؤ آخر - بين أجناس وضمائر نحويّة- اقترحه، على الأقلّ، "دالآس" و"ياكبسن" المتّفقان (رغم اختلافهما في ما يخصّ الأزمنة) في إسناد ضمير المتكلّم المفرد للغنائيّ، والغائب المفرد للملحميّ. ويضيف "دالآس" إلى ذلك -بشكل منطقيّ -الدّراميّ : ضمير المخاطب المفرد. هذا التّوزيع شديد الإغراء. ولكن ماذا نفعل بضمائر الجمع؟

(٣) بالنّسبة إلى محاولات إعادة تنظيم قائمة "يولّس"، راجع "ملاحظة النّاشر" في التّرجمة الفرنسيّة لكتابه "الأشكال البسيطة" -منشورات "سويْ"، ص ٨-٩. وكذلك "تودوروف: القاموس الموسوعي لعلوم اللّغة"، ص ٢٠١ .

VII

كلّ النّظريّات التي استـعـرضناها إلى حـدّ الآن -من "الأب باتّو" إلى "إمـيل ستايجر"- كانت تمثّل عددا من الأنظمة الاستيعابيّة والتّراتبيّة، مثل نظام أرسطو، بمعنى أنّ مختلف الأجناس الشّعريّة كانت تتوزّع بالكامل بين المقولات الجوهريّة الثّلاث، كما تمثّل عددا من الأقسام الفرعيّة = فتَحْتَ الملحميّ توجد الملحمة والرّواية والأقصوصة، إلخ... وتحت الدّراميّ توجد المأساة والملهاة والدّراما البورجوازية، إلخ... وتحت الغنائيّ يوجد القصيد الغنائيّ والتّرنيمة ونتفة الهجاء السّاخر، إلخ... إلاّ أنّ تصنيفا مثل هذا التّصنيف يبقى مع ذلك أوّليّا جدّا، بما أنّه داخل كلّ لفظ من الألفاظ الدّالة على القسمة الثّلاثيّة المبرّرة، تجد الأجناس المخصوصة نفسها في فوضى، أو قُلْ على الأقلّ إنّها تنتظم -كما هو الشّأن عند أرسطو هنا أيضا-وفق مبدإ آخر في التّمييز بينها، لا ينسجم مع المبدإ المبرّر للتّقسيم الثّلاثيّ نفسه = ملحمة بطوليّة مقابل رواية عاطفيّة أو « نثريّة »؛ رواية طويلة مقابل أقصوصة قصيرة؛ مأساة نبيلة مقابل ملهاة مبتذلة،إلخ... نشعر إذن بالحاجة أحيانا إلى تصنيف أكثر صرامة، يُنظّم -وفق نفس المبدإ- حتّى توزيع كلّ نوع.

إنّ الوسيلة المستعملة غالبا تتمثّل، ببساطة، في إعادة إدماج النّموذج الثّلاثيّ ضمن كُلٍّ من هذه المصطلحات. لذلك، فإنّ "هارتمان"[(١)] يقترح التّمييز بين غنائيّ صرف، و غنائيّ/ملحميّ، وغنائيّ/دراميّ؛ دراميّ صرف، ودراميّ/غنائيّ، ودراميّ ملحميّ؛ ملحميّ صرف، وملحميّ/غنائيّ، وملحميّ/دراميّ. كلّ من الأقسام التّسعة، المحدّدة بهذا الشّكل، يبدو في الظّاهر محدّدا بواسطة سمة طاغية وسمة ثانويّة، وإلاّ تساوتْ المصطلحات المختلطة المعاكسة (مثل ملحميّ/غنائيّ، وغنائيّ/ملحميّ). فينتج عن ذلك اختزال النّظام في ستّة مصطلحات: ثلاثة صافية، وثلاثة مختلطة. يطبّق "ألْبيرْ قِيرَارْ" [(١)] هذا المبدأ بتجسيم كلّ مصطلح بمثال أو بعدّة أمثلة. فبالنّسبة إلى

(١) " Philosophie des sch?nen, Crundiss der"sthetik، ١٩٢٤، ص ٢٣٥ – ٢٥٩ ؛ راجع "روتكوفسكي"، (م.م) ص ٣٧ – ٣٨ .

الغنائيّ الصّرف، ذكر "Wanderers Nacht Lieder" لـ"قوته". وبالنّسبة إلى الغنائيّ الدّراميّ، ذكر "رُوبِرْتْ بْراوْنِينْق" ؛ وبالنّسبة إلى الغنائيّ الملحميّ، ذكر الموشّح الغنائيّ (بمعناه الجرمانيّ)؛وبالنّسبة إلى الملحميّ الصّرف، ذكر "هومير"؛ وبالنّسبة إلى الملحميّ الغنائيّ، ذكر "The Faerie Queene"؛ وبالنّسبة إلى الملحميّ الدّراميّ، ذكر "الجحيم" أو "نوتردام دي باري"؛ وبالنّسبة إلى الدّراميّ الصّرف، ذكر "موليير"؛ وبالنّسبة إلى الدّرامي الغنائيّ ذكر "حلم ليلة صيف". أمّا بالنّسبة إلى الدّرامي الملحميّ، فذكر "إيشيل" أو "الرّأس الذّهبيّة"[٢].

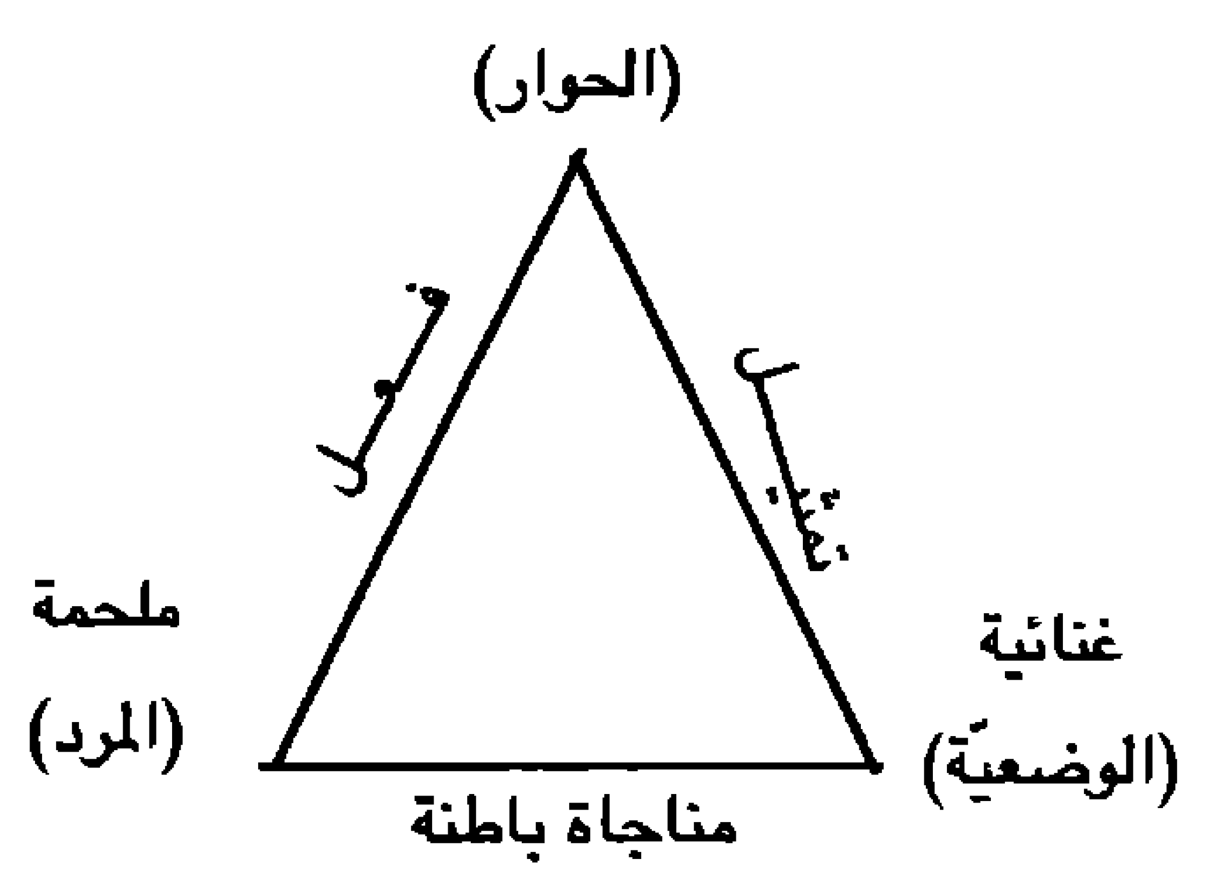
إلاّ أنّ هذه التّداخلات بين النّماذج الثّلاثيّة لا تضاعف فقط -كما في شكل التّغوير (en abyme) -التّقسيم الجوهريّ : إنّها تعلن -دون قصد- عن وجود حالات "وسيطة" بين الأنماط الصّافية، بحيث ينغلق المجموع على نفسه في شكل مثلّث أو دائرة. إنّ فكرة ضرب من طيف الأجناس هذه -المتواصل والدّوريّ- كان قد اقترحها "قوته" قبل ذلك : « يمكن توليف هذه العناصر الثّلاثة (غنائيّ، ملحميّ دراميّ)، وتنويع الأجناس الشّعريّة إلى ما لا نهاية له؛ ولهذا السّبب أيضا، يبدو من الصّعب جدًا إيجاد نظام يمكن لنا وَفقَه أن نرتّبها جنبًا إلى جنب، أو الواحد تلو الآخر. يمكن من جهة أخرى أن نخرج من المأزق، بوضع العناصر الثّلاثيّة الأساسيّة في شكل دائرة، الواحد منها مقابل الآخر، وبالبحث عن آثار أدبيّة نموذجيّة يسيطر فيها كلّ عنصر بصورة معزولة. ثمّ نجمع بعد ذلك النّماذج التي تميل إلى هذه النّاحية أو تلك، إلى أن يظهر في النّهاية اجتماع الثّلاثة، وتنغلق الدّائرة تماما... »[٣] ، هذه الفكرة قد

(١) "مقدّمة للأدب العالميّ"، نيويورك، ١٩٤٠ ؛ فصل ١١: "نظريّة الأجناس الأدبيّة"؛ راجع"روتكوفسكي"، ص ٣٨ .

(٢) نجد الإشارة إلى هذا المبدإ -بصورة أقلّ تنظيما- في كتاب و. كايزر: "Das Sprachliche Kurstwerk"-بارن- ١٩٤٨ ، حيث يمكن للمواقف الجوهريّة الثّلاثة أن تتفرّع بدورها إلى غنائيّ صافٍ، وغنائيّ ملحميّ... إلخ. ويكون ذلك إمّا حسب شكل التّلفّظ أو العرض (بالنّسبة إلى الغنائيّ)، وإمّا حسب المضمون الأنترويولوجيّ (بالنّسبة إلى الملحميّ والدّراميّ)، وحيث نجد من جديد، في الوقت نفسه، الثّلاثيّة داخل الثّلاثيّة، وغموض مبدئها الصّيغيّ و/أو المضمونيّ.

(١) ملاحظة موجودة في "الدّيوان الشّرقيّ الغربيّ"، ١٨١٩، ترجمة " لِشْتِنْبِرْقِرْ " - منشورات "أوبييه - مونتاني، ص ٣٧٨". أُنظر لاحقا.

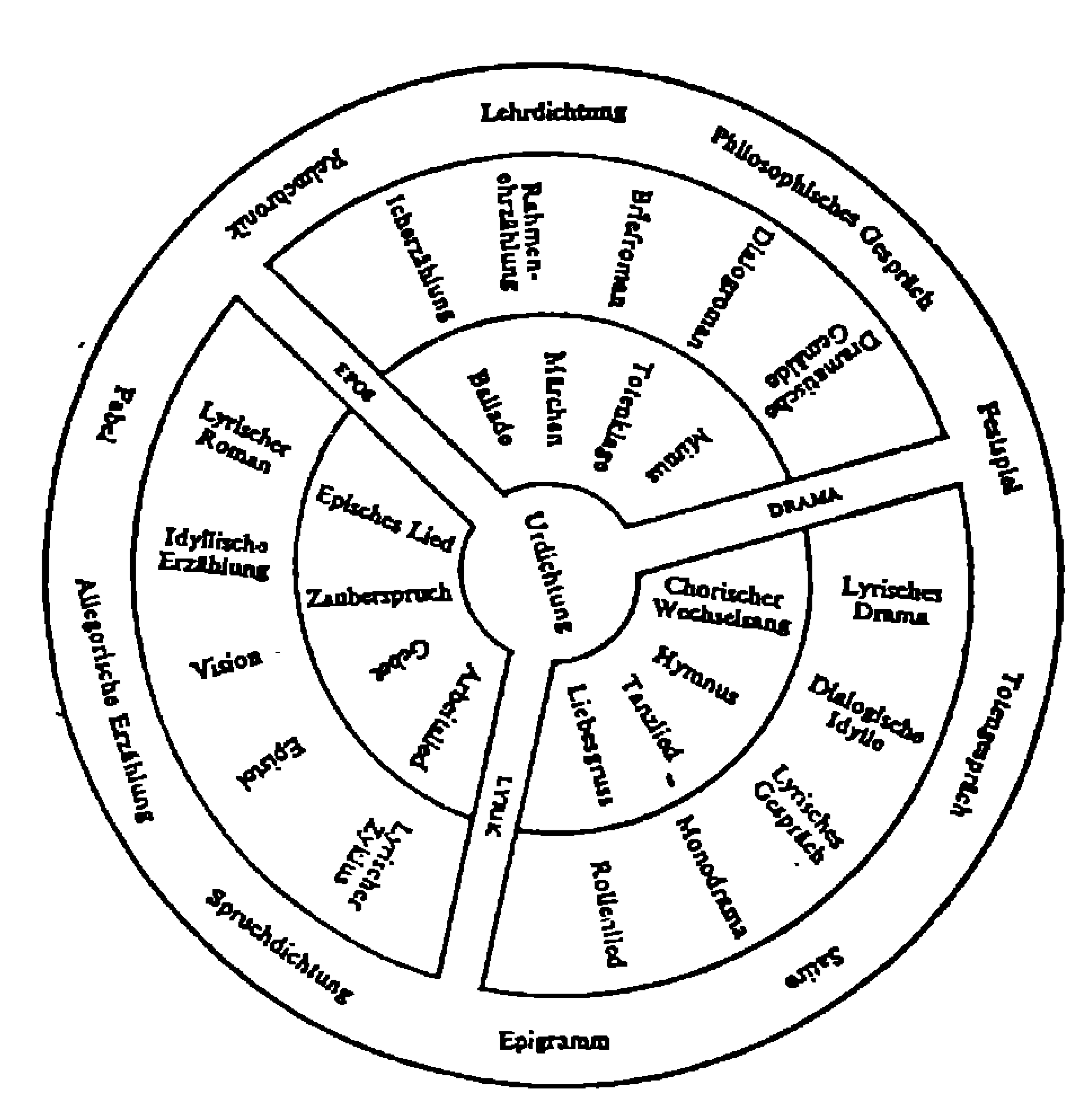
استعادها، في القرن العشرين، عالِم الجمال الألمـانيّ "يوليوس بِتِرْسُنْ"(١) الذي يستند نظامـه الأجناسيّ إلى مـجموعة من التّعريفات تبدو في الظّاهر شديدة الانسجام : الملحمة هي سردٌ لفعلٍ، يقوم على المناجاة؛ الدّراما هي التّمثيل الحواريّ لفعل؛ والغنائيّة هي التّمثيل لوضعيّة يقوم على المناجاة. هذه العلاقات تُرسَم أوّلاً في شكل مثلّث يحتلّ فيه كلّ جنسٍ جوهريّ -مطبوع بسِمَته النّوعيّة- إحدى زواياه؛ بينما كلٌّ من الأضلاع يُصوّر السّمة المشتركة بين النّمطيْن اللّذيْن يجمعهما. فالجامع بين الغنائيّة والدّراما هو التّمثيل، بمعنى التّعبير المباشر عن الأفكار أو الأحاسيس، إمّا من قبَل الشّاعر، وإمّا من قبَل الشّخصيّات؛ وبين الغنائيّة والملحمة المناجاةُ الباطنة. والفعلُ يجمع بين الملحمة والدّراما.



يُبرز هذا الرّسم انعدام تناظرٍ مُحيّرا، وربّما حتميّا (كان من قبلُ موجودًا عند "قوته"، حيث يحضر أيضا) = ذلك أنّه، بعكس الملحمة والدّراما اللّتَيْن تمتاز السِّمَة النّوعيّة فيهما بكونها شكليّة(سرد،حوار)، فإنّ الغنائيّة تُحدَّد هنا بواسطة سمة غرضيّة= إنّها الوحيدة التي لا تبحث في الفعل، بل في الوضعيّة. وتبعا لذلك، فإنّ السّمة المشتركة بين الدّراما والملحمة هي السّمة الغرضيّة (الفعل)، بينما تُشارك الغنائيّةُ جارتيْها في سمتيْن شكليّتيْن (مناجاة باطنة،تمثيل). إلاّ أنّ هذا المثلّث الأعرج ليس سوى نقطة لنظامٍ أكثر تعقيدا، يسعى،من جهة،إلى أن يُبرز في كلّ جانب،موضعَ بعض الأجناس المختلطة أو الوسيطة، مثل الدّراما الغنائيّة وقصيدة الغزل الرّيفيّ أو

(٢) "Zur Lehre von der Dichtungsgattungen" نشـر "Festschrift A. Sauer" شتوتغارت، ١٩٢٥، ص ٧٢-١١٦؛ وهو نظام ورسوم بيانيّة استعادها وطوّرها في كتاب "Die Wissens-chaft von der Dichtung" برلين، ١٩٣٩ -منشورات "Erster Band"، ص ١١٩ - ١٢٦ ؛ راجع "فوبيني"، المرجع المذكور، ص ٢٦١ -٢٦٩ .

الرّواية الحـواريّة؛ ومن جـهـة أخرى، أن يـأخـذ بعين الاعـتـبـار تطوّر الأشكال الأدبيّـة منذ"الـ "Ur. dichtung» البدائيّة – الـموروثـة هـي أيضـا عـن"قـوتـه" –حتّـى الأشكال الـمُتعالمة الأشدّ تطوّرا. وتبعا لذلك، فإنّ الـمثلّث يصبح، حسب مقترح "قوته"، عَجَلَةً يحتلّ ضـمـنهـا "الـ Ur-dichtung" مكان القُبِّ أو المحور، والأجناسُ الجوهريّةُ الثلاثة الأشـعّةَ الثّـلاثة، والأشكالُ الوسيطةُ الأجزاءَ الثّلاثةَ الباقيـة التي تتجزّأ بدورها إلى أجزاء أطواقٍ أو تيجانٍ متّحدة الـمركز، يَتراتَبُ فيها تطوُّر الأشكال من المحور باتّجاه المحيط.



أترك على هذا الرّسم الـمصطلحات الأجناسيّة الجرمـانيّة التي استعملها "بِترْسُنْ" في الغالب دون أمثلة، والتي تبدو مَراجعُها ومُقابلاتُها الفرنسيّة دومًا بديهيّة. وسوف لن أجـرؤ على ترجـمـة " Ur Dichtung". أمّـا بالنّسـبـة إلى الـمـصطلحـات الأخـرى –وانطلاقا من الـملحمة– فَلْنُجازفْ بخصـوص الطّوق الأوّل، فنترجم : مـوشّح غنائيّ، حكاية، مرثيّة التّأبين، إيمائيّة، نشيد جماعيّ متناوب، ترنيمة، أنشودة الرّقص، غزليّة قصيرة، نشيد العمّال، ابتهال، ترتيل سحريّ، نشيد ملحميّ. وبخصوص الطّوق الثّاني، نترجم :حكاية بضـمـيـر الـمتكلّم، حكاية مُركّبة، رواية رسـائل، رواية حـواريّة، لوحـة دراميّة، دراما غنائيّة، غزليّة ريفيّة حواريّة، حوار وجدانيّ، دراما ذاتيّة (مثـال: "روسّو"

- "بجماليون"). إنّ اللّيدَة الدّائريّة قصيدٌ غنائيّ منسوب إلى شخصيّة تاريخيّة أو أسطوريّة ("بِيرَانْجِيهْ"، "وداع ماري سْتُوَارْتْ" أو "قوته" "قصيد بروميثيوس الغنائيّ")، دَوْرٌ غنائيّ ("قوته": "المراثي الرّومانيّة")، رسالة، رؤيا ("الكوميديا الإلاهيّة")، غزليّة ريفيّة سرديّة. رواية وجدانيّة (الجزء الأوّل من "فِرْتِرْ" لـ"قوته"، إذ إنّ الثّاني، حسب "بِتِرْسُنْ"، ينبع من "السّرد بضمير المتكلّم"). وبخصوص الطّوق الثّالث، نترجم: وقائع منظومة، قصيد تعليمي، حوار فلسفيّ، مهرجان، حوار الموتى، أهجية، نتفة هجائيّة، قصيدة حكميّة، حكاية رمزيّة، مثَل خرافيّ.

مثلما نرى، فإنّ الدّائرة الأولى -انطلاقا من المحور- تشغلها أجناسٌ، مبدئيًّا، أكثر تلقائيّة وشعبيّة، قريبة من أشكال "يُولِّسْ" البسيطة التي يذكرها، من جهة أخرى، "بِتِرْسُنْ" صراحة. أمّا الثّانية، فتشمل الأشكال القانونيّة؛ بينما الأخيرة تتعلّق بأشكال "تطبيقيّة"،يوجد فيها الخطاب الشّعريّ في خدمة رسالة أخلاقيّة أو فلسفيّة أو غيرهما. في كلٍّ من هذه الحلقات، تتراتب الأجناس طبعا، وفْقَ درجة ملاءمتها أو قرابتها من الأنماط الجوهريّة الثّلاثة. إنّ "بِتِرْسُنْ" -وهو راضٍ، في ما يبدو عن رسمه تمام الرّضى- يؤكّد أنّه يمكن أن يصلح« كبوصلة للتّوجه بين مختلف اتّجاهات نظام الأجناس ».ويبدو " فوبيني" أكثر تحفّظًا؛ فيُفضّل مقارنة هذا البناء« بتلك المراكب الشّراعيّة المصنوعة من الفلّين، الموضوعة داخل قارورة، لتزيين بعض بيوت "لِيغُورِي"» ، والتي نعجب لبراعة صنعها، دون أن نُدرك وظيفتها. بوصلةٌ حقيقيّة أم سفينة مُزيّفة، فإنّ "وردة الأجناس" التي رسمها "بِتِرْسُنْ"، قد لا تكون ثمينة إلى تلك الدّرجة، ولا عديمة الجدوى إلى هذه الدّرجة أيضا. فضلا عن ذلك، ورغم المزاعم المُعلنَة ، فإنّها لا تغطّي بتاتا كلّ الأجناس الموجودة = إنّ نظام العرض المُتبنّى لا يترك أيّ مكان مُحدَّد بدقّة للأجناس «الصّافية» الأكثر التصاقًا بالعيار، مثل القصيد الغنائيّ أو الملحمة أو المأساة. ومَقاييس تعريفه - الشّكليّة بالأساس- لا تسمح له بأيّ تمييز غرضيّ، مثل تلك التي تُقابِل بين المأساة والملهاة، أو بين الأنشودة العاطفيّة (الرّواية البطوليّة أو العاطفيّة) والحكاية (رواية العادات الواقعيّة). ربّما كان لابدّ من بركار آخر، بل وحتّى من بُعد ثالث أيضا؛ وقد تكون صعوبة إلحاق الواحد بالآخر، في مثل صعوبة إلحاق مختلف الشّبكات المُنافسة، وغير المتلائمة دومًا، التي يتكوّن منها «نظام» " نُــورْثْرُوبْ فْرَايْ". هنا أيضا، تتجاوز قوّة الإيحاء، بكثيرٍ، القدرةَ التّفسيريّة، بل وربّما حتّى الوصفيّة. (لا) نستطيع (إلاّ) أن نحلم بكلّ ذلك...

وذلك، من دون شكّ، ما تصلح له السّفن الموضوعة داخل القوارير، وأحيانا أيضا، البوصلات القديمة.

إلاّ أنّنا لن نغادر جناح الطّرائف، دون أن نُلقي نظرةً على نظام أخير« تاريخيّ » صرف، مُؤسَّس على التّوزيع الثّلاثيّ الرّومانسيّ = إنّه نظام "إرْنسْتْ بُوفي"؛ وهي شخصيّة قد نُسيت اليوم. ولكنّنا رأينا سابقا أنّها لم تغب عن "إيرينْ بهْرنْس". إنّ كتابه الصّادر سنة ١٩١١ يحمل بالضّبط عنوان «الغنائيّة والملحمة والدّراما : قانون التطوّر الأدبيّ مفسَّرًا بالتّطوّر العامّ» . أمّا نقطة انطلاقه فهي "مقدّمة كْرُومْولْ"، التي يقترح فيها "فكتورْ هوقُو" نفسه أنّ قانون التّتابع "غنائيّ–ملحميّ–دراميّ" يمكن أن يُطبَّق هنا أيضا –كما في شكل المتاهة– على كلّ مرحلة من تطوّر أيّ أدب قوميّ: هكذا، فبالنّسبة إلى الإنجيل، نجد = التّكوين –الملوك– أيّوب؛ وبالنّسبة إلى الشّعر الإغريقيّ: "أُورْفيُوسْ–هومير–إيشيل"؛ وبالنّسبة إلى نشوء الكلاسيكيّة الفرنسيّة: "مَالرْبْ –شابْلان – كُورنَايْ". ويعتقد " إرنست بوفي" –مثل "هوقو" والرّومانسيّين الألمان– أنّ «الأجناس الكبرى » الثّلاثة ليست مجرّد أشكال (قد يكون "بترسُن"، في هذه النّقطة، الأكثر شكلانيّة)، بل «ثلاثة أنماط جوهريّة لتَصوُّر الحياة والكون» تُعبِّر عن ثلاثة مراحل من التّطوّر المتعلّق معًا بمراحل خلق الإنسان، ونشأة الأجناس وتطوّرها، وتعمل إذن في أيّ مستوى من مستويات الوحدة. والنّموذج المختار هو الأدب الفرنسيّ،[1] المُجزّأ هنا إلى ثلاثة عهود كبرى، يتفرّع كلّ منها إلى ثلاثة أدوار : إنّ هاجس التّثليث يبدو في أوجه. إلاّ أنّ "بوفي" – بمخالفته نظامَه مرّةً أولى– لم يحاول إسقاط المبدإ التّطوّريّ على العهود، واكتفى بإسقاطه على الأدوار: العهد الأوّل = الإقطاعيّ والمسيحيّ (منذ البدايات إلى حدود ١٥٢٠ تقريبا)، شهد مرحلة أولى غنائيّة بالأساس. منذ البدايات إلى مطلع القرن الثّاني عشر= إنّ الأمر يتعلّق طبعا بغنائيّة شفويّة وشعبيّة ضاع منها اليوم كلّ أثرٍ تقريبا. ثمّ تلتها مرحلة ملحميّة بالأساس، من سنة ١١٠٠ إلى ١٣٢٨ تقريبا = أناشيد البطولة، روايات الفروسيّة؛ وفيها دخلت الغنائيّة مرحلة الانحطاط، بينما كانت الدّراما ما تزال جنينيّة؛ لكنّها ستزدهر في المرحلة الثّالثة (١٣٢٨–١٣٢٠)، مع "مسرحيّات الأسرار"

(١) إنّ تطوّر الأدب الإيطاليّ، الذي أُجْهِضَ بسبب غياب الوحدة الوطنيّة، يصلح كمثال مضادّ. لا شيء بخصوص الآداب الأخرى.

و"بَاتْلاَنْ"، بينما ستتدهور الملحمة إلى النّثر، والغنائيّةُ –باستثناء "فيُّـونْ" الذي يؤكّد القاعدة– إلى بلاغة كبرى. العهد الثّاني: من سنة ١٥٢٠ إلى عصر الثّورة؛

وهو عهد الملكيّة المطلقة؛ عهد مرحلة غنائيّة (١٥٢٠–١٦١٠) يجسّمها "رَابْلية" و"مجموعة الثّريا" والمآسي (الغنائيّة في الواقع) لـ"جُودَالْ" و"دي مُونْتكْرِيسْتِيَانْ"، بينما ملاحم "رُونْصَارْ" و"دُوبَاتْرَاسْ" قد أُجهضت أو فشلت، و"دُوبِينْيِي" كان غنائيًا؛ ثمّ مرحلة ملحميّة (١٦١٠–١٧١٥)، لا تمثّلها الملحمة الرّسمية ("شَابْلاَنْ") –التي لا تساوي شيئا– بل تمثّلها "الرّواية" التي طغت على كامل العصر، وتجسّدت عند "كُورْنَايْ"؛ أمّا "رَاسِينْ" –الذي لم تكن عبقريّته روائيّة– فكان يمثّل الاستثناء إلى حدّ تلك الفترة. ولقد استُقْبِلت أعماله بشكل سيّء؛ ويعلن "مُولِيير" عن ازدهار "الدّراما"، وهي خاصيّة المرحلة الثّالثة (١٧١٥–١٧٨٩) الدّراميّة التي مثّلها "تُورْكَاري"، "فيغارو" و"حفيد رامو". ويُعلن "روسُّو" عن المرحلة اللاّحقة، المرحلة الغنائيّة من العهد الثّالث، الممتدّ من ١٧٨٩ إلى أيّامنا. وبعد أن هيمنت عليها الغنائيّة الرّومانسيّة إلى ١٨٤٠، يعلن "سْتَنْدَال" عن المرحلة الملحميّة (١٨٤٠–١٨٨٥)، التي سيطرت عليها الرّواية الواقعيّة والطّبيعيّة، إذ فقد فيها شعر "البَارْنَاسْ" شرْيانَهُ الوجداني، وأعلن "ألكْسَنْدرْ دُومَاسْ الابن"، و"هنْري بيك" عن الازدهار الدّراميّ الرّائع للمرحلة الثّالثة، بداية من ١٨٨٥، التي انطبعت إلى الأبد بمسرح "دودي"، وبالطّبع "لافُدَانْ" و"بْرنْشْتَايْنْ" وعديد عظماء المسرح الآخرين. ورغم ذلك، فإنّ الشّعر الغنائيّ سيتدهور باتّجاه الانحطاط الرّمزي: أنظر "مَالاَرْميـه".(١)

(١) كان "إرنست بوفيه" يدرّس بجامعة زوريخ. وقد أهدى كتابه إلى أستاذَيْه "هنري مُورْفْ" و"جوزيف بِيدْيِيهْ". وهو يصرّح بتوافقه الكامل – المناهض للوضعيّة – مع "برقسُنْ" و"كروتشه" (رغم الجدل حول إفادة مفهوم "الجنس"). وهو يصرّح بأنّه لم يقرأ سطرًا واحدا من "هيقِلْ"، فضلاً عن "شلّينْق"، كما نفترض. وهذا دليل على أنّ الصّورة السّاخرة قد تهمل نموذجها.

VIII

إنّ إعادة التّأويل الرّومانسيّ لنظام الصّيغ إلى نظام للأجناس ليس -لا نظريًا ولا تطبيقيًا- نهاية هذا التّاريخ الطّويل. فقد قرّرت "كَايْتْ هَمْبُورْقِرْ"- التي سجّلت، نوعا ما استحالة توزيع الزّوج التّضاديّ "ذاتيّة/موضوعيّة" على الأجناس الثّلاثة- قرّرت منذ بضعة أعوام اختزال الثّلاثيّة في مصطلحَيْن="الغنائيّ" (وهو « الجنس الغنائيّ » القديم، مُضافًا إليه أشكال تعبير فرديّ أخرى، مثل السّيرة الذّاتيّة، وحتّى « الرّواية بضمير المتكلّم»)؛ ويتميّز الغنائيّ بـ"الأنا-الذّاتيّ " لصيغة تلفّظه، و"التّخييل" (الذي يجمع جنسيْ الملحمة والدّراما القديميْن، إضافة إلى بعض أشكال الشّعر السّرديّ، مثل الموشّح الغنائيّ)، الذي يُحدّده تَلَفُّظٌ دون أثرٍ لمصدره.[1] كما نرى، فإنّ المنبوذ الكبير من كتاب "فنّ الشّعر" يحتلّ الآن -ويا له من ثأرٍ! - نصف الحقل: صحيح أنّ هذا الحقل لم يعُد هو نفسه، بما أنّه صار يشمل الآن كلّ الأدب، بما في ذلك النّثــر.

ولكن، بالمناسبة، ماذا نعني اليوم (أي -مرّة أخرى- منذ الرّومانسيّة) بالشّعر؟ أظنّ أنّه يُقصَد به غالبا ما كان يعنيه السّابقون للمرحلة الرّومانسيّة، بالغنائيّة. إنّ عبارة "وُرْدْسْوُورْثْ"[2] -الذي يُعرِّف الشّعرَ كلّه تقريبا، مثلما عرّف مترجم "الأب باتّو"

(١) "Die Logik der Dichtung"، شتوتغارت، ١٩٧٥ . إنّه توزيع ثنائيّ شبيه بذاك الذي اقترحه "هنري بُونّيهْ". يقول: "يوجد جنسان، ولا يوجد غيرهما. ذلك أنّ ما هو حقيقيّ يمكن أن يُفترض إمّا من وجهة نظر ذاتيّة، وإمّا من وجهة نظر موضوعيّة... هذان الجنسان مؤسّسان في طبيعة الأشياء. ونحن نعطيهما اسميْ الشّعر والرّواية". ("الرّواية والشّعر" : "مقالة في جماليّة الأجناس"، منشورات " نيزات"، ١٩٥١، ص ١٣٩-١٤٠). وبالنّسبة إلى "جيلبار دُورَانْ"، فإنّ الجنسيْن الأساسيّيْن، المؤسّسيْن على "نظاميْ المخيال، النّهاري واللّيليّ"، هما الملحميّ والغنائيّ أو الصّوفيّ، بينما الرّوائيّ ليس سوى " بُرهة "، هي تلك التي تمثّل الانتقال من الأوّل إلى الثّاني. ("الدّيكور الأسطوريّ لرواية "دَيْر بارْمْ" للكاتب "سْتَنْدالْ"، منشورات "كورتي"، ١٩٦١) .

(٢) "Poetry is the spontanâeus overflow of powerful feelings" (مقدّمة لديوان: "موشّحات غنائيّة وجدانيّة"، ١٨٨٠ .

الشّعرَ الغنائيّ وحده– تبدو مُورِّطةً نسبيّا، بسبب الثّقة التي تضعها في الوجدان والتّلقائيّة؛ ولكنّ الامّر لا ينطبق دون شكّ على عبارة "سْتُوَارْتْ مِلّ"، الذي يعرِّف الشّعر الغنائيّ، في رأيه، بكونه «الشّعرَ الأعظم سُموّا والأشدّ تميُّزا من أيّ شعر آخر» ، مُقصيًا بذلك كلّ سرد وكلّ وصف وكلّ ملفوظ تعليميّ، بوصفها جميعا مضادّة للشّعريّة، ومُعلنًا في الأثناء أنّ كلّ قصيدٍ ملحميٍّ « كلّما ازداد إيغاله في الملحميّة،... يفقد تماما صفة الشّعريّ» . هذا الرّأي الذي استعاده أو أقرّه "إِدْقَارْ بُو" –والذي يرى أنّ «القصيد المُطوّل لا يوجد» – سيكون، كما نعلم، مكتملا بواسطة "بودلير" في ملاحظاته حول "إ. بُو"[1]، مع نتيجة صريحة تتمثّل في التّنديد المطلق بالقصيد الملحميّ أو التّعليميّ؛ وسينتقل بذلك في شروحنا الرّمزيّة والحديثة، تحت شعار –يبدو اليوم مُخجلا قليلا، ولكنّه مازال فاعلا– شعار « الشّعر الصّافي » . ومن حيث أنّ أيّ تمييز بين الأجناس –بل وحتّى بين الشّعر والنّثر– لم تُمْحَ منه، فإنّ تصوُّرَنا الضّمنيّ للشّعر يتداخل بالفعل مع التّصوّر القديم للشّعر الغنائيّ (هذه النّقطة ستثير اعتراضا دون شكّ، أو امتعاضا بسبب المعاني الحافّة البالية أو المُزعجة،المُتّصلة باللّفظة.ولكنّني أعتقد أنّ ممارسة الكتابة ذاتها، وبالأخصّ القراءة الشّعريّة المعاصرة تضعها موضع البداهة). بعبارة أخرى = منذ أكثر من قرن، نعتبر أنّ «الشّعر الأكثر سُموّا وتفرُّدًا » ...هو بالتّحديد نمط ذلك الشّعر الذي أقصاه أرسطو عن "فنّه الشّعريّ"[2].

إنّ انقلابا بمثل هذا الإطلاق قد لا يكون سمة تحرُّرٍ حقيقيّ.

(١) " ستوورات" مِلّ : ما الشّعر؟ ". وكذلك: " نوعا الشّعر"، ١٨٣٣ ؛ "إدقار بو": "مبدأ الشّعر" – نُشر بعد وفاته، ١٨٥٠ ؛ "بودلير": "ملاحظات حول "إدقار بو"، ١٨٥٦ و١٨٥٧ .

(٢) أنظر كذلك آخر ما كتب "جان كوهين" : " اللّغة العليا "، منشورات فلامّاريون، باريس ١٩٧٩ .

IX

حاولتُ أن أبيّن لماذا وكيف وصل الأمر بالنّاس أوّلا إلى تصوُّر تقسيم للأجناس الأدبيّة، ثمّ نسبته جزئيّا إلى أفلاطون وأرسطو، في حين أنّ "شعريّتيهما" ترفضانه. ينبغي، دون شكّ، أن نؤكّد –لكي نحيط بالواقع التّاريخيّ بصورة أشمل– أنّ هذه النّسبة قد عرفت مرحلتيْن وحافزيْن شديديْ التّمايز = في نهاية المرحلة الكلاسيكيّة، كانت هذه النّسبة تنبع في الوقت ذاته من احترام –مازال كبيرا– ومن حاجة إلى ضمانٍ من جهة السّنّة الأدبيّة. أمّا في القرن العشرين، فتُفسَّر النّسبة أكثر بواسطة الوهم الاسترجاعيّ (فنحن نتصوّر بصعوبة كبيرة كيف أنّ مدوّنة متجذّرة بهذه القوّة لم توجد بتاتا)؛ وكذلك (وهذا جليّ عند "فْرَايْ" مثلا) بواسطة عودة اهتمامٍ مشروعة للتّأويل الصّيغيّ (أي بالاستناد إلى وضعيّة التّلفظ) لظواهر الجنس الأدبيّ.

بين الاثنتيْن، لم تكد تهتمّ المرحلة الرّومانسيّة ومرحلة ما بعد الرّومانسيّة بإشراك أفلاطون وأرسطو في كلّ هذا. إلاّ أنّ التّصادم الحاليّ بين مختلف هذه المواقف –مثل ظاهرة الانتساب، في الوقت نفسه، إلى أرسطو و"باتّو" و"شليقل" (أو، كما سنرى، إلى "قوته" و"ياكبسن" و"بِنْفنيسْتْ" والفلسفة التّحليليّة الأنجل الأمريكيّة – هذه الظّاهرة تزيد من خطورة العوائق النّظريّة لهذه النّسبة المغلوطة أو –لكي نحدّدها هي ذاتها بمصطلحات نظريّة– لهذا الخلط بين الأنماط والأجناس.

رأينا أنّه –عند أفلاطون، وكذلك أرسطو– كان للتّقسيم الأصليّ وضع محدّد بدقّة، بما أنّ التّقسيم كان صراحة بـ"صيغة تَلَفُّظ" النّصوص. وعلى قدر ما كان يُعتدّ بالأجناس في المعنى الدّقيق (كان أفلاطون قليل الاعتداد بها، وكان أرسطو أكثر منه بها اعتدادًا)، كانت تتوزّع بين الأنماط، باعتبار أنّها تتعلّق بوضعيّة التّلفّظ هذه أو تلك = فالتّمجيد يتعلّق بالسّرد الصّرف؛ والملحمة بالسّرد المختلط؛ والمأساة والملهاة بالمحاكاة الدّراميّة. إلاّ أنّ علاقة التّضمّن هذه لم تكن لتمنع المعيار الأجناسيّ والمقياس الصّيغيّ من أن يكونا مُتنافرَيْن مطلقًا، ويخضع كلٌّ منهما لقانونٍ مختلفٍ جذريًّا = كلّ جنس كان يحدّد أساسا بواسطة تخصيصٍ للمضمون لم يكن

شيءٌ يفرضه ضمن تعريف الصّيغة التي يتعلّق بها. إنّ التّقسيم الرّومانسيّ وما بعد الرّومانسيّ -بالعكس- ينظر إلى الغنائيّ والملحميّ والمأساويّ، لا كمجرّد صيغ تلفّظ، بل كأجناس حقيقيّة قد تضمّنت تعريفاتُها حتماً عنصراً غرضيّاً، حتّى وإن كان شديد العموميّة. نرى ذلك جيّداً -من بين من نراه عندهم- عند "هيقل" الذي يرى أنّه يوجد« عالَم» ملحميّ مُحدَّد بنمطٍ معيَّن من الاندماج الاجتماعيّ والعلاقات الإنسانيّة، و« مضمون» غنائيّ («الموضوع الفرديّ») و «وسط » دراميّ "مكوَّن من صراعات واصطدامات"؛ أو عند " فكتور هوقو" الذي يعتقد مثلا أنّ الدّراما الحقيقيّة لا تنفصل عن الرّسالة المسيحيّة (انفصال الرّوح عن الجسد)؛ نرى ذلك أيضا عند "كارل فْيِتُّورْ" الذي يعتقد أنّ الأجناس الثّلاثة الكبرى تعبّر عن «ثلاثة مواقف جوهريّة »[1]

فللغنائيّ العاطفة، وللملحميّ المعرفة، وللدّراميّ الإرادة والفعل. وهو ما يُحيي جذوة التّوزيع الذي جازف به "هولدرلين" في نهاية القرن ١٨ ، ولكن مع إضافة تَبادُل مواقعٍ بين الملحميّ والدّراميّ.

إنّ الانتقال من قانونٍ إلى آخر يتجلّى، بوضوح -إن لم يكن بصورة مقصودة- من خلال نصّ لـ"قوته"[2] صادفناه عديد المرّات عرَضاً؛ وينبغي لنا الآن اعتباره في ذاتـه. إنّ "قـوته" يقابل في نصّـه هذا بين« الأنواع الشّعريّة» المجرّدة، التي هي

(١) " Die Geschichte Literarischer Gattunger" (١٩٣١)، ترجمة فرنسيّة: مجلّة "Poétique"، عدد ٣٢، ص ٤٩٠ – ٥٠٦ . نفس المصطلح -كما سبق أن رأينا- يوجد عند كَايْزِرْ"؛ ونفس المفهوم وُجد بَعدُ عند "بُوفِيهْ" الذي يتحدّث عن "صيغ أساسيّة لتصوُّر الحياة والكون".

(٢) يتعلّق الأمر بملاحظتين مقترنتيْن (" "Dichtarten"و ("Naturformen der Dichtung"بـ"ديوان" ١٨١٩ . إنّ قائمة الأنواع ((Dichtarten، المُقدَّمة، عن قصد، وفق التّرتيب الألفبائيّ، هي: – قصّة رمزيّة – موشّح غنائيّ – مشهد غنائيّ – دراما – مرثاة – هجاء ساخر – رسالة – ملحمة – حكاية – خرافةحيوان – فخريّة – غزليّة ريفيّة – قصيد تعليميّ – قصيد غنائيّ – محاكاة ساخرة – رواية – أنشودة عاطفيّة – أهجية. إنّ ترجمة "الذي يروي بوضوح" ((Klar erz?hlende و"الذي يقوم بنفسه بالفعل" (Pers?nlich handelende)تبدو أشدّ حذراً أو أشدّ تعميماً، في النّشرة ذات اللّغتيْن لديوان "قوته" المقدّمة من قبل "لِشْتِنْبِرْجِي"، أوبْيِيهْ، ص ٣٧٧–٣٧٨ (دون النّصّ الألماني للملاحظات). لكن يبدو لي أنّ التّأويل الصّيغي يتأكّد في نفس الملحوظة بإشارتَيْن إضافيّتين: « في المأساة الفرنسيّة، يكون العرض ملحميّاً، والجزء الأوسط دراميّاً » . وهما يعتمدان بصرامة مقياساً أرسطيّاً: «إنّ الملحمة ((Heldengedicht الهوميريّة ملحميّة صرف: فالرّاوي المحترف يوجد دائما في المقدّمة ليروي الأحداث ؛ لا أحدَ يستطيع أن ينطق بحرف قبل أن يسمح له، بدءاً، بالكلام » . في الحالتين، تعني "الملحميّ" ـ بشكل واضح ـ "السّرديّ".

الأجناس المخصوصة مثل الرّواية والأهجية أو الموشّح الغنائيّ، وبين« الأشكال الطّبيعيّة الثّلاثة الأصيلة» للشّعر، وهي الملحمة –المحدّدَة بكونها سردًا صرفًا، والغنائيّ –بوصفه انفعالاً متحمّسًا–، والدّراما– بوصفها تمثيلا حيًا–. ثمّ يضيف قائلا: «هذه الصّيغ الشّعريّة الثّلاث يمكن أن توجد مجتمعة أو منفردة. » إنّ التّقابل بين "الأنواع" و"الصّيغ" يشمل بدقّة التّمييز بين الأجناس والصّيغ، ويتأكّد بفضل التّحديد الصّيغيّ الصّرف للملحمة والدّراما. بعكس ذلك، فإنّ تعريف الغنائيّ هو – بالأحرى – غَرَضيّ؛ وهو ما يجرّد مصطلح "الصّيغة" من إفادته، ويحيلنا على مفهوم "الشكل الطّبيعي" – الأقلّ دقّة– والذي يشمل كلّ التّأويلات. ولهذا السّبب ذاته، دون شكّ، كان المفهومَ الأكثر تداولاً، غالبا، لدى الشّرّاح.

لكنّ القضيّة الجوهريّة، بالتّحديد، تتمثّل في معرفة ما إذا كانت تسمية «الأشكال الطّبيعيّة » مازالت قابلة –بصورة مشروعة– للتّطبيق على النّموذج الثّلاثيّ "غنائيّ – ملحميّ – دراميّ" ، المُعَاد تحديده بمصطلحات أجناسيّة. إنّ صيغ التّلفّظ يمكن –في أفضل الأحوال– أن تُنعَت بـ« ـالأشكال الطّبيعية » ، على الأقلّ في المعنى الذي نتحدّث فيه عن « لغات طبيعيّة »= إذا تركنا جانبا كلّ مقصد أدبيّ، فإنّ مستعمل اللّغة عليه دوما –ولَوْ، بلْ وبصورة لا واعية بالخصوص – أن يختار بين وضعيّات تلفّظ، مثل الخطاب والحكاية (بالمعنى الذي قصده " بِنْفنِيسْتْ")، أو الشّاهد المنقول حرفيًا والأسلوب غير المباشر، إلخ... إنّ اختلاف حُكم الأجناس عن حُكم الصّيغ يكمن هنا بالأساس: فالأجناس مقولات أدبيّة صرف[1]؛ والصّيغ مقولات نابعة من اللّسانيّات، أو بتعبير أدقّ، ممّا نسمّيه اليوم "الذّرائعيّة". هي « الأشكال الطّبيعية » إذن، في هذا المعنى الشّديد النّسبيّة، ومن حيث كون اللّغة واستعمالها يبدوَان كمُعطًى طبيعيّ، بمقابل الصّياغة الواعية والمقصود للأشكال الجماليّة. إلاّ أنّ النّموذج الثّلاثيّ الرّومانسيّ، وتفريعاته اللاّحقة، لم تعُد مُنتسِبَة إلى هذا الحقل= غنائيّ، ملحميّ، دراميّ؛ تتقابل فيه مع "الأنواع" (Dichtarten، لا كصيغ تلفّظ كلاميّ سابقة كلّ تعريف أدبيّ وخارجة عنه، بل بالأحرى كضرب من « الأجناس الجامعة » ؛

(١) لكي نكون أكثر دقّة، كان ينبغي أن نكتب : جماليّة صرف، بما أنّه – كما نعلم – تمثّل ظاهرة الجنس أمرًا مشتركًا بين كلّ الفنون. فعبارة "أدبيّة صرف" تعني إذن هنا : خاصّة بالمستوى الجمالي للأدب. وهو المستوى الذي يشترك فيه مع الفنون الأخرى بوصفه مُقابِلاً للمستوى اللّسانيّ الذي يشترك فيه أنماط الخطاب الأخرى.

"جامعة "، لأنّ كُلاًّ منها يُفترَض فيه أن يشرف ويضمّ – هرميًا – عددا مُعيّنًا من الأجناس الاختباريّة التي هي – بداهة، ومهما كانت سعتها ودوامُها أو قدرتها على التّعاوُد – ظواهر ثقافة وتاريخ. لكن أيضا (وقبل ذلك) هي " أجناس"، لأنّ معاييرها التّعريفيّة تتضمّن دائما –مثلما رأينا– عنصرا غرضيّا يمتنع عن وصفٍ شكليّ أو لسانيّ صرف. هذا القانون المُضاعف ليس خاصّا بها؛ ذلك لأنّ « جنسا» مثل الرّواية أو الملهاة، يمكن له – هو أيضا – أن يتفرّع إلى "أنواع" أكثر تحديداً، مثل "رواية الفروسيّة"، " رواية الكدية"، إلخ...؛ "ملهاة طبائع"، هزل، مسرحيّة هزليّة، إلخ...، دون أن توجد – مُسبقًا – أيّ حدود مرسومة لهذه السّلسلة من التّضمّنات : فكلّ واحد منّا يعرف مثلاً أنّ نوع "الرّواية البوليسيّة" يمكن بدوره أن يتفرّع إلى عديد الأصناف (لغز بوليسي، رواية المفاجآت، رواية بوليسيّة "واقعيّة" على طريقة "سيمنُون"، إلخ...)، وأنّ قليلاً من الحذق يمكن دوما أن يُضاعف المجاري بين النّوع والفرد، وأنّه لا أحد يقدر، هنا، على حدّ وضع لتكاثر الأنواع: إنّ رواية الجوسسة لم تكن لتكون –في اعتقادي– متوقّعة بالمرّة بالنّسبة إلى ناقد أدبيّ من القرن ١٨ ؛ وعديد الأنواع الأخرى القادمة لا تدور بخلدنا اليوم. والحاصل أنّ كلّ جنس بإمكانه أن يحتوي على عدّة أجناس؛ والأجناس الجامعة في النّموذج الثّلاثيّ الرّومانسيّ لا تتميّز في ذلك بأيّ امتياز من جهة طبيعتها. على أقصى تقدير، يمكن وصفها بكونها آخر وأوسع مجاري التّصنيف المستعملة آنذاك: إلاّ أنّ نموذج "كَايْتْ هَمْبُورْقر" يُبرز أنّ اختزالا جديدا ليس مستبعداً بصورة مُسبقة. (بالعكس، لن يكون من الخطل أبدًا افتراض انصهارٍ بين الغنائيّ والملحميّ، بعكس ما تقترحه هذه النّاقدة، بما يترك "الدّراميّ" بمفرده، بوصفه الشّكل الوحيد ذي التّلفّظ «الموضوعيّ » بصورة قاطعة).

ويُبرز نموذج "و.ف. رُوتْكُفْسْكِي"[1] أنّه بإمكاننا –وبنفس الدّرجة من التّعقّل– أن نقترح موقعًا أعلى هو، بالمناسبة، الموقع "التّعليميّ". وهكذا دواليك. في تصنيف الأنواع الأدبيّة –كما في الأوّل– لا يوجد موقع يكون بالأساس «طبيعيًا» أكثر، أو «مثاليًا » أكثر، إلاّ إذا خرجنا عن المعايير الأدبيّة ذاتها، مثلما كان يفعل القدامى، ضمنيًا، مع الموقع الصّيغيّ. لا يوجد مستوى أجناسيّ يمكن أن نقرّ بشأنه أنّه أكثر «تنظيراً » أو يمكن إدراكه بمنهج أكثر « استنباطًا » من المستويات الأخرى. فكلّ

(١) المرجع المذكور، الفصل ٦.

الأنواع وكلّ الأجناس الفرعيّة، والأجناس، والأجناس الممتازة، هي طبقات اختباريّة، وُضعت عن طريق ملاحظة المُعطَى التّاريخيّ، أو –في أقصى الحالات– بواسطة تعميمٍ انطلاقًا من هذا المُعطى، بمعنى بواسطة حركة استنتاجيّة مُركَّبةٍ على حركة أولى، هي أيضا استقرائيّة وتحليليّة، مثلما نرى ذلك بوضوح على الجداول (الصّريحة أو المُفترَضة) لأرسطو و" فْراي "، حيث يساعد وجود خانة فارغة (" الحكاية الهزليّة " عند الأوّل، و" الفكريّ المنفتح " عند الثّاني) على اكتشاف جنسٍ (المحاكاة السّاخرة ، "التّشريح") ما كان يمكن إدراكه في غير هذه الصّورة. إنّ « الأنماط » الكبرى المثاليّة التي نُقابل في الغالب[1] – منذ "قوته" – بينها وبين الأشكال الصّغيرة والأجناس المتوسّطة، ليست شيئًا آخر سوى طبقات أوسع وأقلّ تخصيصًا. لهذا السّبب، قد يكون لامتدادها الثّقافيّ إمكانيّة أن يكون أكبر. ولكنّ مبدأها ليس أكثر لا تاريخيّة أو أقلّ لا تاريخيّة [تبعًا لذلك :[إنّ «النّمط الملحميّ» ليس أمثل، ولا طبيعيًا أكثر من جنسَيْ "الرّواية" و"الملحمة" اللّذيْن يُفترَض أنّه يحتويهما، اللّهمّ إلاّ إذا عرّفناه بوصفه مجموع الأجناس "السّرديّة" أساسًا. وهو ما يعيدنا في الحال إلى تقسيم الصّيغ = ذلك أنّ الحكاية – مثل الحوار الدّرامي – هي موقف جوهريّ للتّلفّظ، وهو ما لا يصحّ لا بالنّسبة إلى الملحميّ ولا إلى الدّراميّ، ولا إلى الغنائيّ، طبعا، في المعنى الرّومانسيّ لهذه المصطلحات.

(١) باستعمال هذا المصطلح ("لامَرْتْ"؛ و"تُودُورُوفْ" في "قاموسه") أو بزوجٍ اصطلاحيّ آخر: "نوع/جنس" (وارِنْ) – "صيغة/جنس" ("شولَسْ") – "جنس نظريّ/جنس تاريخيّ" ("تودوروف" في كتابه: "مقدّمة للأدب الخارق"، منشورات "سُويْ"، ١٩٧٠) – "موقف جوهريّ/جنس" ("كارل فْييتُورْ") – "جنس جوهريّ" أو "نمط جوهريّ/جنس" ("بتِرْسُنْ"). أو كذلك – مع بعض الخلاف الدّقيق في المعنى – "شكل بسيط/ شكل حاليّ" عند "يُولَسْ". إنّ موقف "تودوروف" الحاليّ أقرب للموقف الذي أدافع عنه هنا. « في الماضي، وقعت محاولة تمييز – بل وربّما مُقابلة – الأشكال "الطّبيعيّة" للشّعر (مثل الغنائيّ، الملحميّ والدّراميّ) وأشكاله الاصطلاحيّة، مثل السُّونيتة والموشّح الغنائيّ والقصيد الغنائيّ. ينبغي النّظر في أيّ مستوى يَحتفظ هذا التأكيد بمعنًى. فإمّا أن يكون الغنائيّ والملحميّ -إلخ... ، هي مقولات كونيّة، "وتبعًا لذلك، مقولات الخطاب" (...) وإمّا أنّنا نفكّر في ظواهر تاريخيّة، عندما نستعمل هذه المصطلحات؛ من ذلك أنّ "الملحمة" هي التي تُجسّدها " إلياذة " هومير. في هذه الحالة، يتعلّق الأمر فعلاً بالأجناس؛ ولكن في المستوى الخطابيّ، ليست هذه الأجناس مختلفة، من حيث الكيف، عن جنس مثل السّونيتة التي تستند – هي أيضًا – إلى إكراهات مضمونيّة، كلاميّة، إلخ... » ("أصل الأجناس"(١٩٧٦)، ضمن كتاب: " أجناس الخطاب "، منشورات "سُويْ"، ١٩٧٨، ص ٥٠).

عندما أُذكّر بهذه البَدَائة، المجهولة في الغالب، فإنّني لا أدّعي بتاتا أنّي أنفي عن الأجناس الأدبيّة كلّ أساس «طبيعيّ » ، وعابرٍ للتّاريخ: بالعكس، إنّي أعتبر كبديهة أخرى (غير واضحة)، حُضورَ موقف وجوديّ، أو «بنية أنتروبولوجيّة» (جيلبار دُورَانْ)، أو «استعداد عقليّ» (يُولْس)، أو « قالب خيّال » (ش. مُورُونْ)، أو – كما يُقال بصورة أكثر شيوعًا – حضور « إحساسٍ » ملحميّ أو غنائيّ أو دراميّ، تحديداً، ولكن أيضا إحساس مأساويّ ، هزليّ، رثائيّ، عجائبيّ، روائيّ، ... إلخ... إحساس تظلّ طبيعته ومنبعه وتواتره وعلاقته بالتّاريخ - من بين أشياء أخرى - بحاجة إلى الدّراسة[1]. ذلك أنّه، بوصفها متصوّرات أجناسيّة، فإنّ المصطلحات الثّلاثة للنّموذج الثّلاثيّ التقليديّ لا تستحقّ أيّ رتبة هرميّة خاصّة = "ملحميّ"، مثلا، لا يعلو فوق "الملحمة" و"الرّواية" و"الأقصوصة" و"الحكاية"، إلخ... إلاّ إذا فهمناه بوصفه صيغة (= سرديّة). أمّا إذا فهمناه بوصفه جنسًا (= الملحمة)، وأعطيناه –مثلما فعل "هيقل"– محتوًى غرضيًا مخصوصًا، فعندئذ لم يعد قادرًا على "احتواء" الرّوائيّ والعجائبيّ ... إلخ، بل يوجد في نفس مستواها. كذلك الشّأن بالنّسبة إلى الدّراميّ، بالنّظر إلى المأساويّ والهزليّ ...إلخ، وبالنّسبة إلى الغنائيّ بالنّظر إلى الرّثائيّ والهجائيّ ...إلخ[2]. إنّني أنفي، فحسب، أن يكون موقع أجناسيّ أقصى، قابلاً –وحده– للتّعريف بمصطلحات تُقصي كلّ تاريخيّة = فمهما كانت درجة التّعميم التي نضع أنفسنا فيها، فإنّ الظّاهرة الأجناسيّة تخلط –بطريقة مُبهَمة، من بين ظواهر أخرى–

(١) إنّ مشكلة العلاقة بين الأنماط العليا، اللاّزمنيّة والمضمونيّة، التّاريخيّة، تُطرَح (ولا أقول: تُحَلُّ) من تلقاء نفسها عند قراءة دراسات مثل " الدّيكور الأسطوريّ " (جيلبارْ دُورَانْ). وهو تحليل أنتروبولوجيّ لخيال نشأ مع Arioste، أو كتاب "النّقد النّفسانيّ للجنس الهزليّ" (شارلْ مُورُونْ) وهي قراءة نفسانيّة لجنس وُلد مع " مِنَانْدِرْ " والملهاة الجديدة. أمّا " أرِسْطُوفَانْ " والملهاة القديمة، مثلا، فهي لا تعود بالضّبط إلى نفس "الرّسم الخياليّ" .

(٢) تعكس المصطلحات – بالمناسبة – الالتبَاس النّظريّ وتزيد من خطورته. فليس في استطاعتنا أن نجد في الفرنسيّة لمصطلحَيْ "دراما" و"ملحمة" (بوصفهما جنسَيْن مخصوصَيْن) إلاّ مُقابلاً مُتَرَهِّلاً هو" قصيد وجدانيّ". ومصطلح "ملحميّ" – بالمعنى الصّيغيّ – ليس عُرفيًا حقّا؛ ولن يشكو من ذلك أحد = إنّها صيغة جرمانيّة لا توجد فائدة في اعتمادها. أمّا "دراميّ"، فإنّه يشير حقّا، وبكلّ أسف، إلى المُتَصَوَّرَيْن : الأجناسيّ (= خاصّ بالدّراما)، والصّيغيّ (= خاصّ بالمسرح)؛ إلى درجة أنّنا لا نستطيع أن نرصّف أيّ شيء – في المستوى الصّيغيّ – في علاقة جدوليّة مع "السّرديّ" (الوحيد ذي المعنى الواحد) = "دراميّ" يبقى ملتبسًا، والمصطلح الثّالث مفقود بصورة مطلقة.

الظّاهرة الطّبيعيّة والظّاهرة الثّقافيّة. ولئن تنوّعت النِّسَب ونوع العلاقة ذاتها، فذلك أيضا أمر واضح. ولكن لا يوجد أيّ موقعٍ مُعطًى من قِبَل الطّبيعة أو الفكر؛ كما أنّه لا يوجد موقع يكون بأكمله مُحدَّدًا من قِبَل التّاريخ.

يُقتَرَح أحيانا (مثل "لامِّرْتْ" في كتابه: Bauformen des Erzählens)، تعريفٌ أكثرُ اختباريّةً، وجدُّ نسبيٍّ «للأنماط» المثاليّة = فيُقال إنّ الأمر يتعلّق بالأشكال الأجناسيّة «الأكثر ثباتًا» فقط. ومثل هذه الفوارق في الدّرجة – بين "الملهاة" و"المسرحيّة الهزليّة" مثلاً، أو بين الرّواية بصورة عامّة، والرّواية القوطيّة – ليست محلّ جدال. ومن البديهيّ أنّ أكبر امتداد تاريخيّ له ارتباط متين بأكبر امتداد تَصوُّريّ. ولكن، مع ذلك، ينبغي التّعامل بحذر مع حجّة الامتداد الزّمنيّ: إنّ طول عمر الأشكال الكلاسيكيّة (الملحمة، المأساة) ليس مؤشّرًا أمينا على اختراق الزّمن. ذلك أنّه ينبغي هنا أخْذُ محافظة التّراث الكلاسيكيّ بعين الاعتبار، القادرة على أن تُبقِيَ أشكالا مُحنّطة، قائمة لمدّة قرون عديدة. إزاء مثل هذا الدّوام، فإنّ الأشكال ما بعد الكلاسيكيّة (أو الكلاسيكيّة الموازية) تُعاني من تَآكُلٍ تاريخيّ لا يعود إليها، بقدر ما يعود إلى نسق تاريخيّ آخر. قد يوجد مقياس أكثر دلالةً، يتمثّل في القدرة على التّبعثُر (داخل ثقافات مختلفة)، وفي المُعاوَدة التّلقائيّة (دون مساعدة التّراث، أو نوع من "الإحياء" أو موضة "الاستعادة"). هكذا ربّما قد نفهم – بعكس انبعاث الملحمة الكلاسيكيّة في القرن ١٧ بالعمل والجهد – الرّجوعَ التّلقائيّ في الظّاهر، للملحميّ في "أناشيد السّيرة" الأولى. لكنّنا سرعان ما ندرك –أمام مثل هذه المواضيع– النّقصَ، لا في معلوماتنا التّاريخيّة فحسب، بل كذلك وخاصّة في إمكانيّاتنا النّظريّة = فإلى أيّ حدّ، وبأيّ طريقة، وفي أيّ اتّجاه، مثلاً، ينتمي نوع "أنشودة السّيرة" إلى الجنس الملحميّ؟ أو، كذلك، كيف نعرّف الملحميّ خارج كلّ إحالة على النّموذج والتّراث اللّذَيْن سنّهما "هوميروس"؟[1] نرى إذن هنا، فيمَ يتمثّل الحرج النّظريّ المتولّد عن نسبةٍ زائفة يمكن أن تظهر للنّاس – في الأوّل – مجرّد سَبْق لسان تاريخيّ لا قيمة له، إن لم نقل لا معنى له: وذلك لأنّها تُسقط مزيّة "الطّبيعة" التي كانت "شرعيّة" (« لا يوجد، ولن يوجد إلاّ ثلاث طرُق لتمثيل الأفعال باللّغة، إلخ »)، مزيّة الصّيَغ الثّلاث "

(١) راجع :"دانيال بُوَارُونْ" : " أنشودة سيرة، أم ملحمة؟ ملاحظات حول تعريف جنس" ضمن " أعمال لسانيّة وأدبيّة " ـ ستراسبورغ، ١٩٧٢ .

سـرد صـاف – سـرد مـخـتلط – تمثـيل درامي "، على ثلاثيّـة الأجناس، أو الأجناس الجامعة "غنائيّة – ملحمة – دراما" = «لا ولن توجد إلاّ ثلاثة مواقف شعريّة جوهريّة ... إلخ » ؛ وبالتّلاعب ، خلسة،(وبصورة غير واعية)،بجدولَيْ التّعريف الصّيغيّ والتّعريف الأجناسيّ"[1]،فإنّ الإسناد المغلوط يرفع هذه الأجناس الجامعة إلى مصافّ أنماط مثاليّة أو طبيعيّة؛وهي ليست كذلك، وليس يمكنها أن تكون= ليس هناك أجناس جامعة قد نصلت من التّاريخيّة، "**مع الاحتفاظ بحدّها الأجناسيّ**"[2].توجد صيغ، مثل الحكاية؛ توجد أجناس، مثل الرّواية. إنّ علاقة الأجناس بالصّيغ معقّدة. وهي دون شكّ – كما يقترح أرسطو – ليست مجرّد علاقة تَضمُّن . إنّ الأجناس يمكن أن تخترق الصّيغ (فأوديب مَرويًا، يبقى مأساويًا). مثلما أنّ الآثار الأدبيّة، ربّما، تخترق الأجناس بشكل مختلف: لكنّنا نعلم جيّدا أنّ رواية ما، ليست حكاية فحسب؛ وإذن، فهي ليست نوعًا من أنواع الحكاية، ولا حتّى نوعًا من الحكاية، بل لعلّنا لا نعلم إلاّ هذا – في هذا المجال – وقد يكون ذلك أكثر ممّا ينبغي أن نَعلمه دون شكّ، إنّ الإنشائيّة « عِلْم » مُوغِل

(١) إنّ الإنشائيّ المعاصر الوحيدَ، تقريبًا، الذي يؤكّد (بطريقته) التّمييز بين "صيغ" و"أجناس"، هو – على حدّعلمي – "نورثروب فْرَايْ". وهو إلى ذلك – يسمّي "صيغًا" (بالإنقليزيّة) ما نسمّيه نحن عادة "أجناسا" (أسطورة – أنشودة عاطفيّة – محاكاة – سخرية). ويسمّي "أجناسا" ما أودُّ أن أسمّيه "صيغا" (دراميّ – سردي شفويّ أو "ملحمة" – سرد مكتوب أو "تخييل" – المُنشَد للذّات أو "الغنائيّ"). إنّ هذا التقسيم الأخير – وحده – هو الذي يستند لديه، بصورة صريحة، إلى أرسطو وأفلاطون، ويجعل مقياسه "شكل العَرْض" أي التّواصل مع الجمهور. (أنظر التّرجمة الفرنسيّة، ص٢٩٩-٣٠٥، وخاصّة ص٣٠٢). أمّا "ش.فْويلاَنْ" (المرجع المذكور سابقًا، ص ٦٨٣-٨٨٣)، فيميّز ثلاثة أصناف من الطّبقات : الأجناس بأتمّ معنى الكلمة – الأشكال الوزنيّة – ثمّ صيغ العَرْض، مثل "السّرديّ " و"الدّراميّ". لكنّه، مع ذلك، يضيف صائبا أنّه – بعكس"فْرايْ" – لا يؤمن « أنّ هذه الصّيغ تمثّل المبدأ الجوهريّ لكلّ التّمييز الأجناسيّ، وأنّ الأجناس المخصوصة تمثّل أشكالا أو نماذج من هذه الصّيغ » .

(٢) هذا البند المُؤكّد، يمثّل دون شكّ النّقطة الوحيدة التي أنفصل فيها عن النّقد الذي وجّهه "فيليب لُوجُونْ" لمفهوم "النّمط" (أُنظر: "عَقْد السّيرة الذاتيّة". ص ٣٢٦ – ٣٤٤). أعتقد، مثل "لوجون" أنّ النّمط هو «إسقاط مثاليّ » (بل أقول أكثر "مُتَبنًّى" أو "مُطبَّع") للجنس. مع ذلك،فإنّي أعتقد، مثل "تودوروف" أنّه توجد أشكال مُسبَقة للتّعبير الأدبيّ. لكنّ هذه الأشكال المُسبَقة، لا أجِدُها إلاّ في الصّيغ، التي هي مقولات لسانيّة وما قَبلَ – أدبيّة. هذا بالطّبع دون الإشارة إلى المضامين المُستمِرّة؛ وهي كذلك خارجة عن الأدب وخارقة للتّاريخ إلى حدّ كبير. أقول "إلى حدّ كبير"، لا "تماما" : أوافق "لُوجون" دون أيّ تحفّظ، في كون "السّيرة التّاريخيّة" – كجميع الأجناس الأخرى – ظاهرة تاريخيّة. لكنّني أصرّ على أنّ استثماراتها ليست كذلك بالضّبط، وأنّ «الوعي البورجوازيّ » لا يفسّر كلّ شيء فيها.

في القدِم، وحديث العهد جدّا = ولعلّ القليل الذي « تعرفه » يكون من مصلحتها أن تنساهَ. بمعنًى ما ، ذلك كلّ ما أردتُ قولَه. وهذا أيضا، بالتّاكيد، أكثر ممّا يجب أن يقال كذلك.

X

إنّ ما سبق ـ مع بعض التّحويرات والإضافات – هو نصّ مقال نشر في مجلّة "إنشائيّة"، (Poétique) في نوفمبر ١٩٩٧ ، تحت عنوان : «أجناس، أنماط، صيغ» . وكما لاحظ لي – في وقتها – "فيليب لوجون"، فإنّ خاتمة المقال كانت شديدة الجرأة، أو مُفرطة في المجاز= إن كان يجب (وهل يجب حقّا؟) الحديث حرفيًا، فإنّ على الإنشائيّة، لا أن « تنسى» أخطاءها الماضية (أو الحاليّة)، بل – بالطّبع – أن تعرفها بشكل أفضل لكي تتجنّب الوقوع فيها مرّة أخرى. ومن حيث كون نسبة «الأجناس الجوهريّة الثّلاثة » إلى أفلاطون وأرسطو، هو خطأ تاريخيّ يَكفُل ويُثمّن التباسًا نظريًا، فإنّي أعتقد طبعًا أنّه ينبغي لها – في نفس الوقت – أن تتخلّص من هذا الخطإ، وأن تُبقيه حاضرًا في ذهنها، لكي تعتبر بهذا الحادث العارض المُفرط في الدّلالة. ولكنّ هذه الخاتمة الغامضة، من جهة أخرى، كانت تخفي، بشكل سيّء، ودون أن تعي بذلك، حيرةً نظريّة سأحاول الآن أن أستعيدها بواسطة هذه الجزئيّة : «أليست علاقة الأجناس بالصّيغ، مثلما يرى أرسطو، مجرّد علاقة تضمّن؟ » . وعبارة "مثلما يقترحه أرسطو" ملتبسة، وأنا واعٍ بذلك = هل يوحي أرسطو أنّها كذلك أم لا؟ كان يُخيَّل إليَّ – آنذاك – أنّه يقرّ بأنّها كذلك. ولكنّني، دون شكّ، لم أكن متأكّدًا من ذلك تمامًا. ولذلك جاءت لفظة« يوحي » الحذرة، وبناء الجملة الملتبس. ما حقيقة الأمر، في الواقع، أو ما الذي يبدو لي اليوم؟

إنّ العلاقة عند أرسطو – على عكس ما يحدث عند أغلب الإنشائيّين اللاّحقين، قدماء ومحدثين – بين مقولة الجنس، ومقولة ما أسمّيه – نيابة عنه – «الصّيغة » (فمصطلح "جنس" ذاته، في نهاية الأمر، لا يوجد في كتاب "الفنّ الشّعريّ")، ليست "مُجرّد" علاقة "تَضَمُّن"، أو بصورة أدقّ، ليست "مجرّد" تَضَمُّن. يوجد ولا يوجد تضمُّن؛ أو بالأحرى، يوجد (على الأقلّ) تضمّن "مضاعف"، أي تقاطُع. وكما يبرزه جيّدا الجدول الموجود هنا[1] –وهو أيضا ما تفطّنتُ إليه بعد فوات الأوان – والمبنيّ انطلاقًا من نصّ "الفنّ الشّعريّ". فإنّ مقولة الجنس (ولْتَكُنِ المأساة) مُتضمّنة، في نفس الوقت – في مقولة الصّيغة (الدّراميّة) وفي مقولة الموضوع (النّبيل)، التي تتعلّق بها من جهة

(١) أُنظر الجدول، ص ٢١ .

أخـرى، ولكن في نفس الدّرجــة . إنّ الاخـتـلاف الهـيكليّ بين نظام أرسطو ونظام النّظريّات الرّومانسيّة والحديثة، هو أنّ هذه تعود، عمومًا، إلى رسمٍ من التّضمّنات المُتراتبة ذات الاتّجاه الواحد (الآثار في الأنواع؛ الأنواع في الأجناس، والأجناس في «الأنماط»)؛ بينما النّظام الأرسطيّ – مهما بلغ من البساطة، من جهة ثانية – هو ضمنيًا نظام جدوليّ، يفترض ضمنيًا جدولاً ذا مدخل مزدوج (على الأقلّ) يرتدّ بموجبه كلّ جنسٍ، في الوقت ذاته (وعلى الأقلّ) إلى مقولة صيغيّة ومقولة مضمونيّة = فالمأساة، مثلاً، هي (في هذا المستوى) مُحدَّدة، في الوقت ذاته، بوصفها "هذا النّوع من الآثار ذات الموضوع النّبيل الذي يُعرَض على الرّكح"، وبوصفها "هذا النّوع من الأعمال المعروضة على الرّكح، والتي يكون موضوعها نبيلاً". وتُحدَّد الملحمة – في ذات الوقت باعتبارها "فعلاً بطوليًا مَرويًا"، وباعتبارها "سردًا لعمل بطوليّ"... إلخ. إنّ المقولات الصّيغيّة والمضمونيّة لا توجد بينها أيّ علاقة تبعيّة. فالصّيغة لا تتضمّن المضمون ولا تفرضه؛ كما أنّ الغرض لا يتضمّن الصّيغة ولا يفرضها. وينبغي أن يكون بديهيًا أنّ العرض الفضائيّ للجدول يمكن أن ينعكس فتكون المواضيع في خطّ الإحداث الرّأسي، والصّيغ في خطّ الإحداث الأفقيّ. لكنّ الصّيغ والمضامين –وهي تتقاطع– تتضمّن معًا الأجناس وتُحدّدها.

إلاّ أنّه يبدو لي اليوم، في خلاصة الأمر، أنّه ، و"إن كان لا بدّ" (وهل يجوز؟) من وجود نظام، ورغم إقصائه –غير المُبرَّر اليوم– لأجناس غير تمثيليّة، فإنّ نظام أرسطو (مرّة أخرى... نعود إلى القديم)، "في بنيته"، يبدو بالأحرى أفضل (أي بالطّبع أكثر فاعليّة) من أغلب الأنظمة اللاّحقة له،والتي يُفسدها جوهريًا تصنيفها التّضمّنيّ والهرميّ،الذي يعطّل منذ البداية، كلّ مرّة، اللّعبة كلّها، ويؤدّي بها إلى طريق مسدود.

أجد مثالاً آخر لذلك، في كتاب "كْلاَوْسْ هَمْبْفِر" الحديث : "نظريّة الأجناس"[1]، الذي يسعى إلى أن يكون توضيحًا تأليفيًا لأهمّ النّظريّات الموجودة. وتحت عنوان متواضع وطموح في الوقت ذاته – هو «المصطلحيّة النّظاميّة» – يقترح "همبفر" نظاما تراتبيًا ضمنيًا قد تكون أقسامُه التّضمُّنيّة –من أشدّها اتّساعًا إلى أشدّها ضيقًا– «صيغَ الكتابة» المؤسَّسة على وضعيّات التّلفّظ (إنّها "صِيَغُنَا"، مثال = سرديّ

(١) "Gattungstheorie": "W. Fink" منشورات، مونيخ، ١٩٧٣، ص ٢٦ – ٢٧ .

مُقابل درامي)، و «الأنماط » ، وهي تخصيصات للصّيغ؛ مثال ذلك : ضمن الصّيغة السّرديّة، يوجد السّرد « بضمير المتكلّم » (homodiégétique)، مقابل السّرد «بضمير الغائب» (hétérodiégétique)؛ ثمّ« الأجناس » وهي الإنجازات التّاريخيّة الملموسة(رواية – أقصوصة – ملحمة -إلخ) و «الأجناس الفرعيّة» ، وهي تخصيصات أضيق داخل الأجناس، مثل رواية الكدية داخل جنس الرّواية.

يبدو هذا النّظام، لأوّل وهلة،مُغريًا (لمن انساق لإغراء هذا الضّرب من الأشياء)، لأنّه، أوّلاً، يضع في قمّة الهرم مقولة الصّيغة (وهي -من وجهة نظري- ،لا شكّ، أكثر المقولات كونيّة)، بما أنّها مؤسّسة على ظاهرة الوضعيّات التّداوليّة، العابرة للتّاريخ وللّغة. ثمّ لأنّ مقولة "النّوع" تعترف هنا بحقّ أنواعٍ "تحت – صيغيّة"، مثلما استخرجته دراسة الأشكال السّرديّة منذ قرن = إذا كانت الصّيغة السّرديّة مقولةً عابرة للأجناس، مشروعةً، فيبدو بديهيًا أنّ نظريّةَ أجناسٍ شاملةً، ينبغي أن تُدمج التّخصيصات "تحت – الصّيغيّة" لعلم السّرد. والأمر، طبعا كذلك بالنّسبة إلى التّخصيصات الممكنة للصّيغة الدّراميّة. كذلك، لا يمكننا -ولقد اعترفتُ بذلك- أنّ مقولةً أجناسيّة مثل الرّواية تتفرّع إلى تخصيصات أقلّ اتّساعًا وأكثر وضوحًا مثل رواية الكدية والرّواية العاطفيّة والرّواية البوليسيّة... إلخ. بعبارة أخرى = إنّ مقولتَيْ الصّيغة والجنس تستدعيان حتمًا – كلٌّ لحسابها – تفريعاتهما، ولا شيء يمنع طبعًا من تسميتها، على التّوالي، أنماطا وأجناسًا فرعيّة (رغم أنّ مصطلح "نمط" غير منصوح به، لا بشفافيته ولا بتناسُبِه الجدوليّ = إنّ عبارة "صيغة فرعيّة" قد تكون، في آنٍ واحد، أكثر وضوحًا وأكثر «انتظامًا» ، أي، والحالة هذه، أكثر توازيًا).

إلاّ أنّ نقطة الضّعف – نرى ذلك جيّدا – تكون عندما يتعلّق الأمر بهَيْكَلَة مقولة الجنس ومقولة النّمط هَيكلَةَ تَضمُّنٍ. ذلك لأنّه ، إذا كانت الصّيغة السّرديّة تتضمّن – بشكل ما – جنسَ الرّواية مثلا، فإنّه من المستحيل أن نُخضع الرّواية لتفريعٍ معيّنٍ من تفريعات الصّيغة السّردية = فإذا جزّأنا السّرديّ إلى سرد متشابه الأطراف وسرد متعدّد الأطراف، فمن الواضح أنّ جنس الرّواية لا يمكن أن يندرج بأكمله في أيٍّ من هذيْن النّمطيْن، بما أنّه توجد روايات بضمير المتكلّم وروايات «بضمير الغائب»[1]. باختصار، إذا كان « النّمط» صيغة فرعيّة، فإنّ الجنس ليس نمطًا فرعيًا، وسلسلةُ

التّضمُّنات تنقطع هنا.

إلاّ أنّ هذا الاصطلاح النّظاميّ يولّد أيضا صعوبة حول نقطة أخرى تعمّدتُ إغفالها إلى حدّ الآن = إنّ المقولة العليا لطُرُق الكتابة ليست منسجمة (أي صيغيّة صرفا) مثلما أوحيتُ به، لأنّها تتضمّن «ثوابت لا تاريخيّة » أخرى غير صيغتَيْ السّرديّ والدّراميّ. والحقيقة أنّ "هَمْبُفْرْ" يذكر منها واحدة فحسب؛ لكنّ حضورها يكفي للإخلال بتوازن الطّبقة كلّها = وهي الصّيغة «الهجائيّة » التي يتمّ تحديدها، طبعا، في مستوى مضمونيّ، والتي هي أقرب إلى المقولة الأرسطيّة للمواضيع، منها إليمقولة الصّيغ.

أُسارع إلى توضيح أنّ هذا النّقد لا يستهدف إلاّ التّضارب التّصنيفيّ لطبقة سُمّيت «صيغ الكتابة» ، حيث يبدو الاستعداد، في الواقع، لتُحشَر فيها كلّ «الثّوابت» على اختلاف أنواعها وأشكالها. ومثلما أشرتُ إليه سابقًا، فإنّي أُقرّ بالفعل بوجودٍ – نسبيٍّ على الأقلّ – لثوابت «لا تاريخيّة»، أو بالأحرى عابرة للتّاريخ، لا فحسب من ناحية صيغ التّلفظ، "بل كذلك من جهة بعض المقولات المضمونيّة الكبرى، مثل البطوليّ والعاطفيّ والهزليّ، إلخ، تلك التي لن يُدخل إحصاؤها المُحتمَل سوى مزيد من التّنويع والإحكام – على شاكلة «الصّيغ» (حسب "فْرَايْ") أو غيرها – على المقابلة البسيطة التي طرحها أرسطو بين «مواضيع» عُليا ومتوسّطة ووضيعة، دون أن يشكّلَ بالضّرورة اليوم في مبدإ إقامة جدولٍ للأجناس مبنيٍّ على تَقاطُع المقولات الصّيغيّة والمقولات المضمونيّة؛ وهي – ببساطة – أكثر عددا، من هذه النّاحية وتلك، ممّا كان أرسطو يعتقد = المضمونيّة، بوضوح، – وأذكّر بأنّ أهمّ ما في "فنّ الشّعر" مُخصّص لوصف أكثر تخصيصًا للموضوع المأساويّ الذي يترك ضمنيّا – خارج تعريفه – أشكالا أقلّ درجةً من الأشكال التي جاءت في أعلى مراتب المأساويّة. وأمّا الصّيغيّة، فلأنّه يجب، على الأقلّ، إفساح مكان للصّيغة غير التّمثيليّة (لا سرديّة ولا دراميّة) للتّعبير المباشر[١]، وكذلك – دون شكّ –لتنويع الصّيغ إلى تلك الصّيغ الفرعيّة التي اكتشفها "هَمْبُفْرْ" : ذلك أنّه توجد «أنماط» عديدة من الحكاية و «أنماط»

(١) لنلاحظْ – في الأثناء – أنّ هذه التّخصيصات «الشّكليّة» ، أي(ما تحتَ) الصّيغيّة، ليس لها، عند الجميع، قانون أجناسٍ فرعيّة، أو أنواعٍ ، مثل روايات الكدية، أو الرّوايات العاطفيّة... إلخ، التي أشرنا إليها سابقا. إنّ المقولات (ما تحتَ) الأجناسيّة بالتّحديد مرتبطة – في الظّاهر – دومًا بتخصيصات مضمونيّة. ولكنّ الأمر يقتضي نظراً أشدّ قُربًا وعُمقًا.

عديدة من العرض الدّراميّ، إلخ.

يمكن، إذن، أن نتصوّر شبكةً على شاكلة النّمط الأرسطيّ، ولكنّها أكثر تعقيــدا من شبكة أرسطو، حيث يتقاطع عدد "س" من الطّبقات المضمونيّة، مع عدد "ج" من الطّبقات الصّيغيّة ، والصّيغيّة الفرعيّة. فيحدّد عدداً محترما (أي "س ج"، لا أكثر ولا أقلّ) من الأجناس الموجودة أو الممكنة. لكن لا شيء يسمح، مُسبَقًا، بحصر قائمة الثّوابت هذه في اثنتين؛ وتبعا لذلك بالمحافظة على مبدإ الجدول ذي البُعدَيْن = عندما يحدّد "فلْدنـْقْ" جوزيفْ أَنْدْرُوزْ (ومُسبَقا، تُومْ جُونـْزْ) وروايات أخرى غيرها) – بروح مازالت أرَسطيّة جدّا– بوصفها « ملحمة هزليّة» نثريّة، فإنّنا -حتّى وإن تمكّنّا دون مشقّة من ردّ مصطلح ملحمة هزليّة إلى الخانة الرّابعة الأرسطيّة– ندرك أنّ صفة «نثريّة» تُدخل حتمًا محوراً ثالثا من الثّوابت يتجاوز ويُبطل نموذج الشّبكة المُجَدْوَلة، لأنّ تقابُل "نثر/شعر" ليس خاصّا بالصّيغة السّرديّة (مثل تقابُل = حوار متشابه الأطراف / حوار متعدّد الأطراف)، بل ويخترق كذلك الصّيغة الدّراميّة = توجد، على الأقلّ ، منذ "مُولْيير" مَلاَه؛ وعلى الأقلّ منذ "الأكْسْيَانْ"((L'Axianeالكاتب "سْكُوديري"، وُجدت مآسٍ نثريّة، ينبغي أن يتوفّر فيها حجم ذو ثلاثة أبعاد، كان ثالثُها – أُذكّر بذلك – قد تكهّن به أرسطو ضمنيّا في شكل سؤال « فيمَ؟ » ، الذي يحدّد اختيار «الوسائل» الشّكليّة (في أيّ لغة؟ في أيّ نوع من الأبيات الشّعريّة؟... إلخ) للمحاكاة. أميل إلى حدّ كبير للاعتقاد بأنّه ، ربّما بسبب إعاقة سعيدة للفكر البشريّ، تعود الثّوابت الكبرى المُتصوَّرة للنّظام الأجناسيّ، إلى هذه الضّروب الثّلاثة من « الثّوابت» = المضمونيّة والصّيغيّة والشّكليّة. كما أعتقد أنّ ضرباً من المُكعَّب الشّفّاف – أقلّ طواعيةً وأقلّ بهاءً من نجمة "بترْسُنْ" دون شكّ – سيعطي على الأقلّ، لمدّة من الزّمن، وَهْمَ مُواجهته وتقديم صورة عنه. لكنّني لستُ واثقًا من الأمر وثوقًا كافيًا. ولي من إدمان التّعاملَ –وإنْ بحذر شديد–، مع رسوم من سبقني] من العلماء المهرة، وإسقاطاتهم، ما يمنعني من أن أدخل بدوري في هذه اللّعبة الخطرة. يكفينا الآن، إذن، أن نفترض أنّ عدداً من التّحديدات المضمونيّة والصّيغيّة والشّكليّة " الثّابتة واللاّتاريخيّة نسبيّا" (أي ذات نسق تَنوُّعٍ أشدّ بُطءًا من تلك التي ينبغي أن يعرفها، عادةً، التّاريخان : الأدبيّ والعامّ) ترسم، بوجه ما، المشهد الذي ينخرط فيه تَطوُّر الحقل الآدبيّ، كما تُجدّد – بنسبة كبيرة – شيئًا كأنّه مخزون للإمكانات الأجناسيّة التي ينتقي من بينها هذا التّطوّر؛ دون

(١) توجد دومًا صعوبة، أو ارتباك، في إدراج صيغة غير عَرْضيّة ضمن جدولِ صيغ عرض. إنّ تاريخ هذا الارتباك هو تقريبا ما رسَمْته في ما سبق؛ وهو أيضا ما يُهدّدني، هنا، بإعادة فتح فصلٍ جديد له. إلاّ إذا كانت الصّيغة غير العَرْضيّة لا تستطيع أن تدخل ضمن النّسق بوصفها الدّرجة الصّفر؟

أن يمنع ذلك، بالطّبع، مفاجآت أحيانًا، وتكرارًا ونزوات وتحوّلات فجئيّة أو إبداعات غير منتظَرة.

أعلمُ جَيِّدًا أنّ مثل هذه الرّؤية للتّاريخ قد تبدو رسمًا كاريكاتوريًا قبيحًا لكابوس بنيويّ لا يُولي كبيرَ قيمة لذلك الذي - بالتّحديد - يجعل التّاريخ غيرَ قابل للاختزال في هذا الضّرب من الجداول، أي معرفة التّراكميّ والحتميّ. يكفي مثالاً ظاهرةُ الذّاكرة الأجناسيّة (فقصّة " القدس المُحرّرة " تتذكّر "الإنياذة" التي تتذكّر "الأوديسّة" التي تتذكّر "الإلياذة") التي لا تدفعنا فقط إلى المحاكاة، ومن ثمّ إلى الجمود، بل تدفعنا إلى الاختلاف (فبيِّنٌ أنّنا لا نستطيع تكرار ما نُحاكي)، ومن ثمّ تدفعنا إلى حدٍّ أدنى من التّطوّر. ولكن، من جهة أخرى، أُصرّ على الاعتقاد بأنّ النّسبويّة المطلقة، غوّاصة بأشرعةٍ من قماش، وأنّ التّاريخانيّة تقتل التّاريخ، وأنّ دراسة التّغييرات تفترض الاختبار، و- تبعًا لذلك - أخْذَ البقاء والثّبات بعين الاعتبار. إنّ المسار التّاريخيّ ليس محدّدًا طبعًا؛ لكنّه - في جزء كبير منه - مُعَلَّمٌ بواسطة الجدول التّوليفيّ = فقبل العصر البورجوازي ، لم يكن من الممكن أن توجد الدّراما البورجوازيّة. ولكن سبق أن رأينا أنّ الدّراما البورجوازيّة تسمح بما فيه الكفاية بتحديدها، بوصفها التّناظُرَ المعكوس للملهاة البطوليّة . ألاحظ كذلك أنّ "فيليبْ لُوجُونْ" - الذي يرى، مُصيبًا، في السّيرة الذّاتيّة جنسًا حديثًا نسبيًا - يُحدّدها بألفاظ لا يتدخّل فيها أيّ تحديد تاريخيّ (= « حكاية استرجاعيّة نثريّة يقوم بها شخص عن وجوده الخاصّ، عندما يُركّز على حياته الخاصّة، وخصوصًا على تاريخ شخصيّته» .) = إنّ السّيرة الذّاتيّة، دون شكّ، ليست ممكنة إلاّ في العصر الحديث؛ ولكنّ تعريفَها الذي يؤلّف بين سمات مضمونيّة (مصير فرد حقيقيّ) وسمات صيغيّة (سردٍ بضمير المتكلّم استرجاعيٍّ) وسمات شكليّة (نثر)، هو تعريف أرسطيّ صرف، ولازمنيٌّ بشكل صارم(١).

(١) التّاريخيّة، طبعًا، تندرج ضمنه بمجرّد أن نفترض أنّ مفهومَيْ الصّيرورة والفرديّة لم يكونا قابلَيْن للتّصوّر قبل القرن ١٧ . لكنّ هذه الفرضيّة تبقى خارجة عن التّعريف ذاته. والحقيقة أنّني لستُ متأكّدًا أنّي - مع السّيرة الذّاتيّة - قد اخترت المثال الأصعب : كنّا، دون شكّ، سنلقى عناءً أكبر في تصوّر أرسطو وهو يعرّف " أفلام رعاة البقر" و" أوبرا الهواء الطّلق "، أو حتّى - كما لاحظه " سرِفَنْتَاسْ " - رواية الفروسيّة. إنّ بعض التّخصيصات المضمونيّة تحمل حتمًا علامة " Terminus a quo".

XI

– يبقى أنّه سيُقال لي بأنّ هذا التّقريب المُتعجّل هو كذلك استرجاعيّ كلّه، وبأنّه –إذا أمكن لـ"فيليبْ لُوجُون" أن يُذكّر بأرسطو – فإنّ أرسطو لا يُعلن عن قدوم"لُوجُونْ"، ولم يُحدّد بتاتًا السّيرة الذّاتيّة.

– أُقرّ بذلك. ولكنّنا سبق أن لاحظنا أنّه ـ قبل "فلْدِينْق" بقرون، ودون أن يعلم بذلك، وبصورة لا تنقصها إلاّ جزئيّة النّثر ـ عرّف الرّواية الحديثة من "سُورِيلْ" إلى "جُويْسْ" بكونها « حكاية وضيعة» فهل وجدنا تعريفًا أفضل منذ ذلك العصر؟

– باختصار، تطوّرات في الإنشائيّة بطيئة إلى حدّ كبير. لعلّه يُستحسن التّخلّي عن مشروع هامشيّ كهذا (بالمعنى الاقتصاديّ)، وترك الأمور لمؤرّخي الأدب – الذين يعود الأمر إليهم بداهة – للدّراسة الاختباريّة للأجناس أو ربّما للأجناس الفرعيّة، بوصفها مؤسّسات سوسيو ـ تاريخيّة = المرثاة الرّومانيّة، أنشودة السّيرة، رواية الكدية، الملهاة المُشجية ... إلخ.

– قد يكون في ذلك هزيمة لا بأس بها. وفيه أيضا ـ في ما يبدو ـ ما يريح كلّ النّاس؛ مع أنّ كلّ المقالات المُستشهد بها ليست بالتّأكيد مَصادر. لكنّي أشكّ في أنّنا نستطيع بسهولة كبيرة،أو بفائدة كبيرة،كتابةَ تاريخ مؤسّسة لم نكن بدْءًا قد عرّفْناها = في "رواية الكدية" توجد "رواية". ويُفترض أنّ الكديةَ مُعطًى اجتماعيّ لعصرٍ ليس للأدب أيّ مسؤوليّة فيه (إنّه افتراض مُبالَغٌ فيه نسبيًّا). يبقى تعريف هذا النّوع بواسطة الجنس القريب منه، والجنسِ ذاته بواسطة شيءٍ آخر. وها نحن (من جديد) في خضمّ الإنشائيّة = ما الرّواية؟

– سؤال عديم الفائدة ! فالهامّ، هو «هذه » الرّواية. ولا تَنْسَ أنّ اسم الإشارة يُعفي من التّعريف. لنَشْغَلْ أنفُسَنا بما يوجد، أي بالآثار الفرديّة. لِنَنْقُدْ ! فالنّقد ليس بحاجة إلى الكُلّيّات بتاتًا.

– إنّه يستغني عنها بصعوبة كبيرة، بما أنّه يلجأ إليها دون أن يَعلم، ودون أن

يعرفها، وفي الوقت ذاته الذي يدّعي أنّه يستغني عنها = فقد قُلتَ : هذه «الرّواية ! »

– لِنَقُلْ : هذا النّصّ، ولْنُنْهِ المناقشة.

– لستُ متأكّدًا أنّك ربحْتَ في المُقايضة. في أفضل الحالات، تسقط من الإنشائيّة في حضن الظّواهريّة = ما النّصّ ؟

– لا أهتمّ بذلك مُطلقًا: أستطيع دومًا «كيفما كان هذا النّص » أن أحصُرَ نفسي داخِلَه، وأنقُدَه كما أشاء.

– أنت بذلك تحصر نفسك داخل جنس.

– أيّ جنس؟

– جنس شرح النصّ طبعًا؛ وحتّى – بصورة أدقّ – « شرح النّصّ الذي لا يأبَهُ للأجناس » = إنّه جنس فرعيّ. بصراحة، إنّ خطابَك يثير اهتمامي.

– خطابك أيضا يهمّني. أريد أن أعرف من أين يأتيك هذا التّلهّف على "الخروج" : من النّصّ عن طريق الجنس ... من الجنس بواسطة الصّيغة ... من الصّيغة...

– بواسطة النّصّ. بالمناسبة –ولْنُغَيِّرْ الحديث، أو لِنَرْقَ به درجةً– الخروج من حيث يجب. لكنّه، في الواقع، و"لحدّ الآن"، لا يعنيني النّصّ إلاّ من حيث "تعاليه النّصّيّ"،معرفة كلّ ما يضعه في علاقة – ظاهرة أو خفيّة– مع نصوص أخرى. أسمّي ذلك " التّعالي النّصّيّ " وأدرج ضمنه " التّناصّ " بالمعنى المحدَّد («والكلاسيكيّ» منذ " جوليا كريستيفا ")، بمعنى الحضور الحرفيّ (بصورة حرفيّة، وكاملاً أم لا) لِنصٍّ ضمن آخر = الشّاهد، بمعنى الاستدعاء الصّريح لنصٍّ معروضٍ ومُبعَدٍ، في نفس الوقت، بواسطة علامات التّنصيص، هو أبرز مثال لهذا الضّرب من الوظائف الذي يتضمّن ضروبًا عديدة أخرى. أَضَعُ كذلك، تحت هذه التّسمية التي تفرض نفسها (على منوال" لغة / لغة محمولة")، تسميةَ "النّصّيّة البَعْدِيةَ"، العلاقة العابرة للنّصوص التي تربط شرح نصّ بالنّصّ الذي يشرحه = كلّ نقّاد الأدب، منذ قرون، ينتجون نصًّا بَعديًّا، دون أن يعلموا .

– سيعلمون ذلك منذ الغد = كَشْفٌ مثير؛ ترقية لا تُقدَّر بثمن. أشكرك بالنّيابة عنهم.

– العفو. مجرّد تَبِعَة؛ وأنت تعلم كم أحبُّ أن أُقدّم خدمة بأقلّ التّكاليف. ولكن، دَعْنِي أُكْمِلْ = أَضَعُ في التّعالي النّصّي، كذلك، ضروبًا أخرى من العلاقات، من أهمّها -في ما أعتقد- علاقات المحاكاة والتّحويل، التي يمكن للمُعارَضة والمحاكاة السّاخرة أن تُعطيا عنها فكرة، أو بالأحرى فكرَتيْن شديدَتَيْ الاختلاف- رغم أنّهما متداخلتان أو مميّزتان بصورة غير دقيقة – سأسمّيها، لأنّي لم أجد تسمية أفضل، "النّصيّة المُصاحِبة" (ولكنّها أيضا، بالنّسبة إليّ، تُمثّل النّصيّة العابرة بامتياز)، والتي سنهتمّ بها يومًا ما، إذا شاءت الصّدفة أن توافق الأقدار. أَضَعُ فيه، أخيرًا (إلاّ إذا نسيت) علاقة التّضمُّن، تلك التي تربط كلّ نصٍّ إلى مختلف أنماط الخطاب التي يتعلّق بها. هنا تأتي الأجناس وتحديداتها التي لَمَحْناها سابقا = المضمونيّة، الصيغيّة، الشكليّة (وأخرى؟). لِنُسَمِّ ذلك -مثلما هو بديهيّ- "النّصّ الجامع" و"النّصيّة الجامعة"، أو – ببساطة – "النّسيج الجامع"...

– في بساطتك شيء من الثّقل. إنّ دعاباتك حول لفظة نصّ تُكوّن جنسًا يبدو لي مُتعَبًا قليلا.

– أُسلّم لك بذلك. ولذلك، سأقترح -عن طواعية- أن تكون هذه المزحة هي الأخيرة.

– كنتُ أُفضّل...

– أنا أيضا. ولكن ماذا نفعل؟ لا يمكن للإنسان أن يُعيد تكوينه. في نهاية الأمر، لا أَعِدُك بشيء. لِنُسَمِّ إذن "النّصيّة الجامعة" علاقة النّصّ بنصّه الجامع[1]. هذا التّعالي حاضر في كل مكان، مهما ادّعى "كروتشه" وغيره حول عدم شرعيّة وجهة النّظر الأجناسيّة في الأدب وخارجَهُ = يمكن التّخلّص من هذا الاعتراض بالتّذكير بأنّ عددًا من الآثار الأدبيّة -منذ "الإلياذة"- قد خضعت من تلقاء نفسها إلى وجهة النّظر هذه، وأنّ البعض الآخر – مثل "الكوميديا الإلاهيّة" – قد انسحبَتْ منها منذ البداية، وأنّ مجرّد التّعارُض بين هذين المجموعتين يرسم خطوطا عامّة لِنظامِ أجناسٍ -يمكن أن نقول ببساطة أكبر إنّ خليط الأجناس أو احتقار الأجناس هو بدوره جنس بين

(١) إنّ مصطلح "النّسيج الجامع"، ونعت "النّصّيّ الجامع" قد استعملتهما "مَارِي-آنْ كَاوْسْ" في دراستها « ممرّ القصيدة »، "منشورات CAIEF، ماي ١٩٧٨"، في معنى مختلف تماما عمّا أقصده، لم أتمكّن من إدراكه.

أجناس أخرى – وأنّ هذه الخطوط العامّة الشّديدة الخشونة، لا يستطيع أحد أن ينجو منها، ولا أحد يرضى بها = إنّها، إذن، ورطة كوضع الأصبع بين التّروس المُسنَّنة.

– أتركك تضع أصبعك.

– أخطأتَ : إنّها تُروسي أنا، وأصبعك أنت. النّصّ الجامع، إذن، حاضر في كلّ مكان، فوق وتحت وحول النّصّ الذي لا ينسج خيوطه إلاّ بتعليقه –هنا وهناك– على هذه الشّبكةمن النّسيج الجامع. إنّ ما نُسمّيه نظريّة الأجناس أو "علم الأجناس" (فَانْتِيقَامْ)، أو نظريّة الصّيغ (أقترح " الصّيغيّة " السّرديّة، أو علم السّرد، ونظريّة الحكاية جزء منها)، أو نظريّة الصّور – لا، ليست البلاغة أو نظريّة الخطابات، التي تُشرف من عُلُوٍّ شاهق على كلّ ذلك. "الصّوريّة" قد بقيت في السّابق بين يديّ. ما رأيك في مصطلح "علم الصّور"؟

– ....

– لن أجبرك على قولها، – نظريّة الأساليب، أو "الأسلوبيّة المتعالية"...

– لماذا متعالية؟

– لتكون أكثر أناقة؛ ولكي نُقابل بينها وبين النّقد الأسلوبيّ على طريقة "سْبِتْزِرْ" التي تسعى، غالبًا، إلى أن تكون مُحايثةً للنّصّ؛ نظريّة الأشكال أو "المورفولوجيا" (التي أُهملت قليلا اليوم؛ ولكنّ ذلك قد يتغيّر؛ إنّها تضمّ –من بين ما تضمّ– علم العروض المفهوم، كما يقترح "مَازَالاَيْرَا"، بوصفه دراسة عامّة للأشكال الشّعريّة)؛ نظريّة الأغراض، أو "الغرضيّة" (التي لا يكون النّقد الموسوم بها سوى تطبيق على الآثار الفرديّة)؛ كلّ هذه العلوم...

– لا أحبّ كثيرا هذا المفهوم.

– ها قد وصلنا إلى نقطة اتّفاق. ولكنّ علمًا ما (لِنَضعْ علامتَيْ تنصيص ، دلالةً على الاعتراض) ليس – أو، على الأقلّ، ينبغي ألاّ يكون – مؤسّسة قائمة الذّات، بل أداةً فحسب، وسيلة انتقاليّة سرعان ما تُطرَح في نهايتها التي يمكن جدًا ألاّ تكون سوى أداة أخرى (علم آخر) بدورها... وهكذا دواليك = كلّ الأمر يتمثّل في التّقدّم. لقد استهلكنا، بَعد، بعضًا منها؛ وأنا أُعفيك من التّرجمة للأموات.

– لكلّ خدمة مُقابل : لم تُكمل جُملتَك.

– كنت أنوي الاستعفاء منها، ولكن لا شيء يغيب عنك. كلّ هذه «العلوم»، إذن، وأخرى لم تُختَرع بَعْدُ، ستُحطِّم بدورها. الكلُّ يُكوِّن الإنشائيّة ويُحوِّرها دون انقطاع. الإنشائيّة التي موضوعُها – لِنَفترِضْ ذلك جازمين – "ليس النّصّ، بل النّصّ الجامع" – يمكن أن تكون صالحة، في غياب،ما هو أفضل، لاكتشاف هذا التّعالي النّصّيّ الجامع، أو النّسيجيّ الجامع، أو– بأكثر تواضعا للإبحار فيه؛ أو، ببساطة أكبر كذلك، للسّباحة فيه.. هناك.. في مكانٍ ما .. وراء النّصّ.

– لك الآن تَواضُعُ مُغامِر: أن تَطفُوَ فوق تعالٍ، على متن « علم» مُعَدٍّ للتّحطيم (أو للإصلاح)... يا سيّدي الإنشائيّ أراك انطلقتَ انطلاقاً سَيِّئًا.

– عزيزي "فْرِيدِيرِيكْ" ... وهل قلتُ إنّي سأنطلق ؟

معجم

المصطلحات العلميّة والفنيّة

وأسماء الأعلام والآثار الأدبيّة

الواردة في الكتاب



معجم المصطلحات العربيّ

أ

ابتـهـال	Prière
أبيات ثلاثيّة البحر	Trimètres
أبيات شعريّة وَتَديّة	Vers iambiques
أجنـاس	Genres
أجنـاس جامعـة	Archi-genres
أجنـاس سرديّـة	Genres Narratifs
أجنـاس ممتـازة	Super-genres
اختـبـاريّ	Empirique
اختـبـاريّـة	Empirisme
أدواريّـة	Rondeau
استبـدال	Substitution
استرجاعي	Rétrospectif
استـعـداد عقليّ	Disposition mentale
استنـبـاطيّـة	Déductive
استيـعـابـي	Inclusif
أسلوب – عبارة – شكل	Lexis
أسلوبيّة متعالية	Stylistique Transcendante
أشكال جماليّة	Formes esthétiques
أشكال سرديّـة	Formes Narratives

Formes Naturelles	أشكال طبيعيّة
Formes Savantes	أشكال مُتَعالِمَة
Exclusif	إقصائيّ
Nouvelle	أقصوصة
Chant	إنشاد - نشيد
Chant chora	إنشاد جماعيّ
Chanson de geste.	أنشودة البطولة
Chant à danser.	أنشودة رقص
Ode	أنشودة غنائيّة
Dissymétrie	انعدام تناظر
Syncrétique	انطباقيّ
Introverti	انطوائيّ
Espèces	أنواع
Chanson	أهزوجة
Satire	أهجية
Mimes.	إيمائيّات

ب

Hétérodiégétique	بضمير الغائب
Homodiégétique	بضمير المتكلّم
Eloquence	بلاغة فصاحة
Rose des genres	بوصلة أجناس - زهرة أجناس

ت

Synthétique	تأليفي
Historictie - Historique	تاريخية
Historicisme	تاريخانية
Dependance	

Dependance	تبعية
Valorisation	تثمين
Objectivation	تجريدة
Submodale	تحت صيغية
Specification	تخصيص
Fiction	تخييل
Emboitement	تداخل – مداخلة
Pragmatique	تداولى – تداولية
Hierarcise	تراتبى
Necrologie	تراجم الأموات
Classification	ترتيب – تصنيف
Incartation Magique	ترتيل سحرى
Hymne	ترنيمة – نشيد
Anatomie	تشريح
Configuration	تشكيل – تَشَكُّل
Représentation	تصوير – عرض – تمثيل
Inclsion	تضمُّن
Catharsis	تطهير
Transcendance	تعال – التّعالى
Transcendance textuelle	تعالٍ نصّى
Extrapolation	تعميم
Recurrence	تَعاوُد
En Abyme	تغوير – تقعير
Tripartition	تقسيم ثلاثى
Enonciation	تلفظ
Kaleidoscope	تلوين – مشكال
Dithyrambe	تمجيد – مدح – فخر
Intertextualite	تناص
Symetie	تناظر
Combinatoire	توليفى – توليفية

ث

Parametres	ثوابت – معالم

ج

Paradigme	جدول – سياق جدولىّ
Tabulaire	جدولىّ
Quartier	جزء – ناحية
Segment de couronne	جزء طوق
Genre dramatique	جنس درامىّ
Genre lyrique	جنس غنائىّ
Genre epique	جنس ملحمىّ

ح

Recit	حكاية
Recit allegoirque	حكاية رمزية
Recit a enchassement	حكاية مركبة
Recit noble	حكاية نبيلة
Recit comique	حكاية هزلية
Sententieuse	حكمية (وعظيّة)
Sialogue philosophique	حوار فلسفى
Dialogue des morts	حوار الموتى
Dialogue lyrique	حوار وجدانى

خ

Fable	خرافة

Ordonnee	خط الإحداث الأفقىّ
Abscisse	خط الإحداث الرّأسىّ
Logos	خطاب مضمون

د

Drame bourgeois	دراما بورجوازية
Monodrame	دراما ذاتية
Drame lyrque	دراما غنائيّة
Drame noble	دراما نبيلة
Drame bas	دراما وضيعة
Farce	دعابة
Cyclique	دورىّ

ر

Narrateur	راوٍ
Epitere	رسالة
Roman	رواية
Novel	رواية أخلاق واقعية
Roman policier	رواية بوليسية
Roman d'espionnage	رواية جوسسة
Roman dialogue	رواية حوارية
Roman Pastoral	رواية رعوية
Roman par lettres	رواية رسائل
Roman naturaliste	رواية طبيعية
Romance	رواية عاطفية
Roman de chevalerie	رواية فُرُوسية
Roman gothique	رواية قوطية
Roman picaresque	رواية كدية

Thriller	رواية مفاجآت
Roman prosatique	رواية نثرية
Roman realiste	رواية واقعية
Roman lyrique	رواية وجداني
Vision	روامانسى - رومانسية
	رؤيا

ز

Diachronique	زمانىّ
Couple antithetique	زوج تضادّىّ

س

Ironie	سخرية
Hexametre	سداسى البحور
Narratique	سردية - علم السرد
Sonnet	سونيتة
Paradigme	سياق جدولي - جدول
Autobiographie	سيرة ذاتية

ش

Citation	شاهد
Vulgate	شروح - مدوّنة
Rauon	شعاع
Iambe	شعر إيامبى
Poesie didactique	شعر تعليمىّ
poesie bucolique	شعر رعوىّ
poesie scenique	

poétique	شعرية – فن الشعر
Lexis	شكل – عبارة – أسلوب
Forme dramatique	شكل درامي
Forme lyrique	شكل غنائي
Forme epique	شكل ملحمي

ص

Trope	صورة مجازية
Figuratique	صوريّة – علم الصور
Mode	صيغة
Mode narratif	صيغة سردية
Mode d'ecriture	صيغة كتابة
Mode d'imitation	صيغة محاكاة
Mode mixte	صيغة مختلطة
Mode epique	صيغة ملحمية
Modistique	صيغية – علم الصّيَغ

ظ

Fait generique	ظاهرة أجناسيّة
Phenomenologie	ظواهريّة

ع

Transgenerique	عابر للأجناس
Transhistorique	عابر للتّاريخ
Translinguistique	عابر للّغة
Lexis	عبارة – أسلوب – شكل

Elocution	عبارة – بيان
Transtextualite	عبور نصىّ
Fantastique	عجائبىّ – عجيب – خارق
Representation	عرض – تمثيل – تصوير
Genologie	علم الأجناس
Morphologie	علم الأشكال – مورفولوجيا
Thematique	علم الأغراض – غرضيّة
Narratologie	علم السّرد – سرديّة
Figurologie	علم الصور صورية
Modistique	علم الصيغ – صيغية
Metrique	علم العروض – عروضية

غ

Thematique	غرضى –مضمونىّ – موضوعىّ
Thematique	غرضية – علم الأغراض
Lursme romantique	غنائية رومانسية
Ibylle	غزليّة ريفية
Idylle dialoguee	غزليّة ريفية حوارية
Ibylle narrative	غزليّة ريفية سردية
Madirgal	غزلية قصيرة – نتفة غزلية

ف

Dithyrambe	فخر – مدح – تمجيد
Incongruite	فظاظة
Pensee	فكر – تفكير
Vaudeville	فودفيل

ق

Scheme imaginatif	قالبٌ خيّال
Moueu	قُبّ – محور
Sous-classe	قسم فرعى
Stances	قصائد وجدانية
Iambe	قصيد الإيامب الهجائى
Poeme heroico-romanesque	قصيد بطولىّ روائىّ
Poeme didiactique	قصيد تعليمي
Poeme gnomique	قصيد حكمي
Pastorale	قصيد رعوى
Poeme narratif	قصيد سردى
Poeme lyrique	قصيد غنائى
Poeme descriptif	قصيد وصفى

ل

Anhistrique	لاتاريخى
Enigme policiere	لغز بوليسى
Tableau dramatique	لوحة درامية

م

Tragi-comedie	مأساوية هزلية
Tragedie	مأساة – فاجعة
Tragedie Attique	مأساة أثينية
Principe taxinomique	مبدأ تصنيفى
Concentrique	متحد المركز
Concept generique	مُتَصَوَّر أجنَاسِى

Extraverti	مُتفتح – مُنفتح
Fable	مثل خرافى – أمثولة
Distique elegiaque	مثنوى رثائى
Tabulaire	مُجدول – جدولى
Mimesis	محاكاة
Parodie	محاكاة ساخرة
Mimetique	مُحاكية
Eglogue	مُحاورة ريفية
Moyeu	محور – قب
Emboitement	مداخلة – تداخل
Vulgate	مُدوّنة – شروح
Ontgenie	مراحل خلق الإنسان
Elegie	مرثاة
Margites	مرجيتاس
Elegie romaine	مرثاة رومانية
Lamentation funebre	مرثية التأبين
Refernt	مرجع
Plan modal	مستوى صيغى
Misteres	مسرحيات الأسرار
Spectacle	مشهد – عرض
Melo	مشجاة
Logos	مضمون – خطاب
Thematique	مضمونىّ – موضوعىّ – غرضىّ
Pastiche	مُعارَضة
Instances generiques	مقامات أجناسيّة
Couplet	مقطع
Categorie	مقولة
Categorie modale	مقولة صيغية
Categorie thematique	مقولة مضمونية

Epopee - Epos	ملحمة
lEpopee herpique	ملحمة بطولية
Epopee parodique	ملحمة ساخرة
Comedie de caracteres	ملهاة طبائع
Comedie familiere	ملهاة مبتذلة
Comedie larmoyante	ملهاة مشجية
Monologue interieur	مناجاة باطنة
Festivel	مهرجان
Morphologie	موروفولوجيا – علم الأشكال
Ballade	موشح غنائى
Instance generique	موقع أجناسى

ن

Epigramme	نتفة هجاء ساخر
Architexture	نسيج جامع
Phylogenie	نشأة الأجناس وتطوّرها
Chant	نشيد – إنشاد
Chant choral alterne	نشيد جماعى متناوب
Chant de travail	نشيد العمل
Chant épique	نشيد ملحمى
Metatexte	نصّ بَعدِىّ
Architexte	نصّ جامع
Metatextualite	نصّية بَعدية
Paratextualite	نصية مُصاحِبة
Systeme generique	نظام أجناسى

Therorie des genres	نظرية الأجناس
type	نمط
lTypologie- typologique	نمطية
Espece	نوع

و

Situation d'enonciation	وضيعة تلفظ
Fonction heuristique	وظيفة استكشافية
Chronique en vers	وقائع منظومة
Illusion retrospective	وهم استرجاعى

معجم المصطلحات الفرنسى

A

Abscisse	خط الإحداث الرّأسى
Anatomie	تشريح
Anhistorique	لاتاريخى
Archigenres	أجناس جامعة
Archigenres	نص جامع
Architexte	نصّيّة جامعة
Architextualite	سيرة ذاتية
Autobigraphie	

B

Ballade	موشح غنائى

C

Caracteres	طبائع
Categorie	مقولة
Categorie modale	مقولة صيغيّة
Categorie theematique	مقولة مضمونية
Catharsis	تطهير

Chanson	أهزوجة
Chant	نشيد - إنشاد
Chanson de geste	أنشودة البطولة - أنشودة السّيرة
Chant a danser	أنشودة رقص
Chant choral	إنشاد جماعى
Chant choral alterne	إنشاد جماعى متناوب
Chant de travail	نشيد العمل
Chant epique	نشيد ملحمىّ
Chromique en vers	وقائع منظومة
Citation	شاهد
Classes empiriques	طبقات اختبارية
Classification	ترتيب - تصنيف
Combinatoire	توليفى - توليفية
Comedie de caracteres	ملهاة طبائع
Comedie familiere	ملهاة مبتذلة
Comedie larmoyante	ملهاة مشجية
Concentriques	متحدة المركز
Concept generique	مُتصوّر أجناسى
Configuration	تشكيل - تشكُّل
Couple antithetique	زوج تضادّى
Couplet	مقطع
Cyclique	دورى

D

Deductive	استنباطيّة
Dependance	تبعيّة
Diachronique	زمانىّ
Dialogue des morts	حوار الموتى
Dialogue lyrique	حوار وجدانى

Dialogue philosophique	حوار فلسفى
Drame bas	دراما وضيعة
Drame bourgeois	دراما بورجوازية
Drame lyrique	دراما غنائية
Drame noble	دراما نبيلة
Disposition mentale	استعداد عقلى
Dissymetrie	انعدام تناظر
Distique elegiaque	مثنوىّ رثائىّ
Dithyrambe	فخر - تمجيد - مدح

E

Eglogue	محاورة ريفية
Elegie	مرثاة
Elegie romaine	مرثاة رومانية
Elocution	عبارة - بيان
Eloquence	بلاغة
Emboitement	تداخل مُداخلة
Empirisme	اختبارية
En Abyme	تغوير - تقعير
Enigme policiere	لغز بوليسى
Enonciation	تلفظ
Epigramme	نتفة هجاء ساخر
Epitre	رسالة
Epopee	ملحمة
Epopee heroique	ملحمة بطولية
Epopee parodique	ملحمة ساخرة
Epos	ملحمة
Espece	نوع
Exclusit	إقصائى

Extrapolation	تعميم
Extraverti	متفتح – منفتح

F

Fable (Fabula)	خرافة – مثل خرافى – أمثولة
Fait generique	ظاهرة أجناسية
Fantastique	عجائبى – عجيب – خارق
Farce	دعابة
Festival	مهرجان
Fiction	تخييل
Figuratique	صورية – علم الصور
Figurologie	علم الصور – صورية
Fonction heuristique	وظيفة استكشافية
Forme dramatique	شكل درامى
Forme epique	شكل ملحمى
Formes esthetiques	أشكال جمالية
Forme lyrique	شكل غنائى
Formes naturelles	أشكال طبيعية
Formes narratives	أشكال سردية
Formes savantes	أشكال مُتعالمة

G

Genologis	علم الأجناس
Genre dramatique	جنس درامى
Genre epique	جنس ملحمى
Genre lyrique	جنس غنائى
Genres	أجناس
Genres narratifs	أجناس سردية

H

Heterodiég´tique	بضمير الغائب
Hexametre	سداسى البحور
Hierarchise	تراتبى
Historicite	تاريخية
Historicisme	تاريخانية
Homodiegetique	بضمير المتكلم
Hymne	ترنيمة – نشيد

I

Iambe	شعر إيامب – قصيدة إيامب هجائية
Idylle	غزلية ريفية
Idylle dialoguee	عزلية ريفية حوارية
Idylle narrative	غزلية ريفية سردية
Illusion retrospective	وهم استرجاعى
Incantation magique	ترتيل سحرى
Inclusit	استيعابى
Inclusion	تضمن – استيعاب
Instance generique	موقع أجناسى
Intersection	تقاطع
Intertextualite	تناص
Introverti	انطوائى

K

Kaleidoscope	تلوين – مشكال

L

Lamentation funeber	مرثية التأبين
Lexis	أسلوب – شكل – عبارة
Logos	مضمون – خطاب
Lyrisme romantique	غنائية رومانسية

M

Madrigal	غزلية قصيرة
Margites	مرجيتاس
Melo	مشجاة
Metatexte	نصّ بعدىّ
Metatextualite	نصية بعدية
Metrique	عروضية – علم العروض
Mimes	إيمائيات
Mimetique	مُحاك
Mimesis	محاكاة
Misteres	مسرحيات الأسرار
Mode	صيغة
Modistique	صيغية – علم الصّيَغ
Mode d'ecriure	صيغة الكتابة
Mode epique	صغية ملحمية
Mode narratif	صيغة سردية
Mode mixte	صيغة مختلطة
Monodrame	دراما ذاتية
Monologue	مناجاة
Monologue interieur	مناجاة باطنة
Morphologie	مورفولوجيا – علم الأشكال
Moyeu	قب – محور

N

Narrateur	راوٍ – سارد
Narratique	سردية – علم السرد
Narratologie	علم السرد – سردية
Necrologie	تراجم الأموات
Novel	رواية أخلاق واقعية
Nouvelle	أقصوصة

O

Obiectivation	تجريد
Ode	أنشودة غنائية
Ontogenique	مراحل خلق الإنسان
Ordonnee	خطّ الإحداث الأفقيّ

P

Paradigme	سياق جدوليّ – جدول
Parametres	ثوابت
Paratextualie	نصية مصاحبة
Parodie	محاكاة ساخرة
Pastiche	معارضة
Pastorale	قصيدة رعوية
Pastorale dramatique	قصيدة رعوية درامية
Phylogenie	نشأة الأجناس وتطورها
Plan Modal	مستوى صيغى
Poeme descriptif	قصيد وصفى
Poeme didactique	قصيد تعليمى
Poeme gnomique	قصيد حكمى

Poeme heroico-romanesque	قصيد بطولى روائي
Poeme lyrique	قصيد غنائى
Poeme narratif	قصيد سردىّ
Poesie bucolique	شعر رعوىّ
Poesie didactique	شعر تعليمىّ
Poesie scenique	شعر ركحىّ
Poetique	شعرية – شعرىّ
Pragmatique	تداولىّ
Priere	ابتهال
Principe taxinomique	مبدأ تصنيفىّ
Procedes stulistiques	طرائق أسلوبيّة

Q

Quartier	جزء دائرة – ناحية

R

Rayon	شعاع دائرة
Recit	حكاية
Recit a enchassement	حكاية مُركبة
Recit allegorique	حكاية رمزية
Recit comique	حكاية هزلية
Recit noble	حكاية نبيلة
Recurrence	تعاود
Referent	مرجع
Representation	تصوير – عرض – تمثيل
Rertospectif	استرجاعىّ
Roman	رواية
Romance	رواية عاطفية

Roman de Chevalerie	رواية فروسية
Roman d'espionnage	رواية جوسسة
Roman dialogue	رواية حوارية
Roman gothique	رواية قوطية
Roman lyrique	رواية وجدانية
Roman naturaliste	رواية طبيعية
Roman par lettres	رواية رسائل
Roman Pastoral	رواية رعوية
Roman picaresque	رواية كدية
Roman policier	رواية بوليسية
Roman prosaique	رواية نثرية
Romantique	رومانسى
Rondeau	أدوارية
Rose des genres	زهرة الأجناس – بوصلة الأجناس

S

Satire	أهجية
Scheme imaginatif	قالبُ خيّال
Segment de couronne	جزء طوق
Sententieuse (gnomique)	حكمية (وعظية)
Situations d'enonciation	وضعيات تلفظ
Sonnet	سونيتة
Sous-classe	قسم فرعى
Spectacle	مشهد – عرض
Specification	تخصيص
Spectre	طيف
Stances	قصائد وجدانية
Stylistique transcendante	أسلوبية متعالية
Submodale	تحت – صيغية

Substitution	استبدال
Super-Henres	أجناس ممتازة
Symetrie	تناظر
Syncretique	انطباقى
Ssteme generique	نظام أجناسى
Synthetique	تألیفی

T

Tableau dramatique	لوحة درامية
Tabulaire	جدولى – مُجدول
Terminologie systematique	مصطلحية نظامية
Thematique	مضمونى – موضوعى – غرضى
Thematique	الغرضية – المضمونية
Theorie des genres	نظرية الأجناس
Thriller	رواية مفاجآت
Tragedie	مأساة – فاجعة
Tragi-comique	مأساوىّ – هزلىّ
Tragedie attique	مأساة أثينية
Transgenerique	عابر للأجناس
Transhistorique	عابر للتاريخ
Translinguistique	عابر للغة
Transcendance textuelle	تعالٍ نصىّ
Transtextualite	عبور نصّى
Trimetres	أبيات ثلاثية البحر
Tripartition	تقسيم ثلاثى – توزيع ثلاثى
trope	صورة مجازية
Type	نمط
Typologie	نمطية

Valorisation	تثمين
Vaudeville	فودفيل
Vers iambiques	أبيات شعرية وتدية – أبيات إيامبية
Vision	رؤيا
Vulgate	مدونة – شروح

أسماء الأعلام الواردة فى الكتاب

A

Alcce	ألسى
Anacreon	أناكريون
Apulee	أبولى
Archiloque	أرشيلوك
Aristarque	أرستارك
Aristote	أرسطو
Aubigne	أوبينيى
Auguste	أوقست

B

Bakhtine (Michail)	باختين (ميخائيل)
Batteux (l'Abbe)	باتو (الأب)
Baumgarten	بارومقارتن
Beaudelaire	بودلير
Becque (Henri)	بيك (هنرى)
Behrens (Irene)	بهرنس (إيرين)
Benveniste	بنفينست
Beranger	بيرانيجيه

Bernstein	برنشتاين
Bovet (Ernest)	بوفي (إرنست)
Bray (Rene)	براي (رينيه)
Browning (Robert)	برونينق (روبرت)
Burton	بورتن

C

Callimaque	كاليماك
Camille	كامي
Cascales	كاسكالس
Castelvetro	كاستلفترو
Cervantes	سرفنتاس
Castelain	شابلان
Chimene	شيمان
Çixous (Helene)	سيكسوس (هيلين)
Corneille	كورناي
(Croce (benedetto)	كروتشه (بينديتو)

D

Dallas	دالاس
Daudet (Alphonse)	دودي (ألفونس)
De Garlande (Jean)	دي قارلاند (جان)
De La fresnay (Vauquelin)	دي لافريناي (فوكلان)
De Le Motte (Houdar)	دي لاموت (هودار)
Diderot	ديدرو
Diomede	ديوميد
Dionysos	ديونيزوس
Dryden	درايدن

Du Nartas	دو بارتاس
Du Mans (Peletier)	دومانس (بليتييه)
Dumas fils	دوماس (ألكسندر) الابن
Don Gormas	دون قورماس
Durand (Gilbert)	دوران (جيلبار)

E

Empedocle	أنبيدوقلس
Erskine	إرسكين
Eschyle	إيشيل
Euripide	أوريبيد

F

Fielding	فيلدينق
Frye (Northrop)	فراى (نورثروب)
Fubini	فوبينى

C

Goethe	قوته
Gravina	قرافينا
Guerard (Albert)	قيرار (ألبار)

H

Hamburger	هامبورقر (كاتى)
Hardy (Thomas)	هاردى (توماس)
Hartman	هارتمان

Hegel	هيقل
Hempfre (Klaus)	همبقر (كلاوس)
Hesiode	هزيود
Holderlin	هولدرلين
Homere	هومير – هوميروس
Horace	هوراس
Hugo (Victor)	هوقو (فتكور)
Humboldt	همبولت

J

Jakobson (Roman)	ياكبسن (رومان)
Jodelle	جودال
Jolles (Andre)	يولس (أندريه)
Joyce (James)	جويس (جيمس)

K

Kristeva (Julia)	كريستيفا (جوليا)

L

Lammert	لامّرت
La Pleiade	جماعة الثّريّا
Lavedan	لافودان
Lejeune (Philippe)	لوجون (فيليب)
Lessing	لسينق
Lucien	لوسيان
Lucilius	لوسيليوس
Lucrece	لوكريس

Lynch	لينش

M

Malherbe	مالارب
Mallarme	مالارميه
Mauron (Charles)	مورون (شارل)
Mazaleyrat	مازالايرا
Mazzoni	مازوني
Mill (Stuart)	بل (ستوارت)
Milton	ملتن
Montutno	منتورنو
Minturnoiere	موليير
Montchrestien	مونتكريستيان

O

Otphee	أورفيوس

P

Paul (Jean)	بول (جان)
Petersen (Julius)	بترسن (يوليوس)
Petrone	بيترون
Pindare	بندار
Platon	أفلاطون
Poe (Edgar A.)	بو (إدقار آلان)
Proclus	بروكلوس

O

Quintilien	كانتيليان

R

Rabelais	رابليه
Racine	راسين
Rapin	رابان
Robertello	روبرتلو
Rodrigue	رودريق – لوذريق
Ronsard	رونصار
Rousseau (Jean-Jacques)	روسو (جان جاك)
Ruttkowski (W.V)	روتكوفسكى (و.ف)

S

Saint-Thomas	سان طوما
Sapho	سافو
Schelling	شيلنق
Schlegel (August-Wihelm)	شليقل (أوقست فلهالم)
Schlegel (Friedrich)	شليقل (فريدريش)
Schlegel (Johann-Adolph)	شليقل (يوهان أدولف)
Scholes (Robert)	شولس (روبرت)
Sophron	سوفرون
Sorel (Julien)I	سوريل (جوليان)
Spitzer (Leo)	سبيتزر (ليو)
Staiger (Emil)	ستايجر (إيميل)
Stendhal	ستندال
Stephen	ستيفن

Stern	شتارن
Swift	سويفت
Szondi (Peter)	زوندى (بيتر)

T

Tasso	تاسو
Theocrite	تيوكريت – تيرقريطس
Todorov (Tzvetan)	تودوروف (تزفيتان)

V

Van Tieghem	فإن ثياقم
Varron	فارون
Vida	فيدا
Vietor (Karl)	فييتور (كارل)
Villon	فيون
Vischer	فيشر

W

Warren (Austin)	وارن (أوستن)
Wellek (Rene)	وليك (رينيه)
Wordsworth	وودسوورث

معجم الآثار الفنية الواردة فى الكتاب

A

Les adieux de Marie Stuart	وداع مارى ستوارت
An apologie for Poetrie	دفاع من أجل الشعر
Andromaque	أندروماك
L'Art poetique	الفن الشعرى
L'Axiane	الأكسيان

B

Les Beaux-Arts reduits a un meme principe	الفنون الجميلة مُختزلة فى مبدإ وحيد
Britannicus	بريتاتيكوس

C

Le cantiques sacrees	الأناشيد المقدسة
Cartas philogicas	الخرائط اللغوية
Cinna	سينّا
Cresphonte	كريسفونت

D

Dedalus	ديدالوس
La Divine comedie	الكوميديا الإلاهية
Don Quichotte	دون كيشوت

E

Elegies Romaines	المراثى اليونانية
L'Eneide	الإنياذة
L'Enfer	الجحيم

F

The Faerie Queen	الملكة الساحرة
Figaro	فيقارو
Formes Simples	الأشكال البسيطة

G

Gattungstheorie	نظرية الأجناس

I

L'Ilhiade	الإلياذة

J

Jeruaslem delivree	القدس مُحَرَّرة
Joseph Andrews	جوزيف أندروز

N

Le Neveu de Rameau	حفيد رامو
Notre-Dame de Paris	نوتردام دى بارى

O

Ode de promethee	نشيد بروميثيوس
Lodussee	الأوذسة
Oedipe Roi	الملك أوديب

P

Les Perses	الفرس
Poetique	فن الشعر
Polyeucte	بوليوكت
Portrait de l'Artiste	صورة الفنان
Preface de Cromwell	مقدمة مسرحية كرومول
Problemes Homeriques	القضايا الهوميرية
Psaumes de David	مزامير داود
Pygmalion	بقماليون

R

Ragion Poetica	الفنون الشعرية
La Republique	الجمهورية
La Rhetorique	الخطابة

S

Songe d'une nuit d'ete	حلم ليلة صيف

T

Tablas poeticas	الجداول الشعرية
Tete d'or	الرأس الذهبية
Tom jones	توم جونس
Turcaret	توركارى

W

Werther	فرتر

المشروع القومى للترجمة

اللغة العليا	جون كوين	ت : أحمد درويش
الوثنية والإسلام	ك. مادهو بانيكار	ت : أحمد فؤاد بلبع
التراث المسروق	جورج جيمس	ت : شوقى جلال
كيف تتم كتابة السيناريو	انجا كاريتنكوفا	ت : أحمد الحضرى
ثريا فى غيبوبة	إسماعيل فصيح	ت : محمد علاء الدين منصور
اتجاهات البحث اللسانى	ميلكا إفيتش	ت : سعد مصلوح / وفاء كامل فايد
العلوم الإنسانية والفلسفة	لوسيان غولدمان	ت : يوسف الأنطكى
مشعلو الحرائق	ماكس فريش	ت : مصطفى ماهر
التغيرات البيئية	أندرو س. جودى	ت : محمود محمد عاشور
خطاب الحكاية	جيرار جينيت	ت : محمد معتصم وعبد الجليل الأزدى وعمر حلى
مختارات	فيسوافا شيمبوريسكا	ت : هناء عبد الفتاح
طريق الحرير	ديفيد براونيستون وايرين فرانك	ت : أحمد محمود
ديانة الساميين	روبرتسن سميث	ت : عبد الوهاب علوب
التحليل النفسى والأدب	جان بيلمان نويل	ت : حسن المودن
الحركات الفنية	إدوارد لويس سميث	ت : أشرف رفيق عفيفى
أثينة السوداء	مارتن برنال	ت : لطفى عبد الوهاب / فاروق القاضى / حسين الشيخ / منيرة كروان / عبد الوهاب علوب
مختارات	فيليب لاركين	ت : محمد مصطفى بدوى
الشعر النسائى فى أمريكا اللاتينية	مختارات	ت . طلعت شاهين
الأعمال الشعرية الكاملة	جورج سفيريس	ت . نعيم عطية
قصة العلم	ج. ج. كراوثر	ت: يمنى طريف الخولى / بدوى عبد الفتاح
خوخة وألف خوخة	صمد بهرنجى	ت : ماجدة العنانى
مذكرات رحالة عن المصريين	جون أنتيس	ت : سيد أحمد على الناصرى
تجلى الجميل	هانز جيورج جادامر	ت . سعيد توفيق
ظلال المستقبل	باتريك بارندر	ت : بكر عباس
مثنوى	مولانا جلال الدين الرومى	ت : إبراهيم الدسوقى شتا
دين مصر العام	محمد حسين هيكل	ت : أحمد محمد حسين هيكل
التنوع البشرى الخلاق	مقالات	ت : نخبة
رسالة فى التسامح	جون لوك	ت . منى أبو سنه
الموت والوجود	جيمس ب. كارس	ت : بدر الديب
الوثنية والإسلام (ط٢)	ك. مادهو بانيكار	ت : أحمد فؤاد بلبع
مصادر دراسة التاريخ الإسلامى	جان سوفاجيه - كلود كاين	ت : عبد الستار الحلوجى / عبد الوهاب علوب
الانقراض	ديفيد روس	ت : مصطفى إبراهيم فهمى
التاريخ الاقتصادى لإفريقيا الغربية	أ. ج. هوبكنز	ت : أحمد فؤاد بلبع
الرواية العربية	روجر آلن	ت : د. حصة إبراهيم المنيف

الأسطورة والحداثة	پول . ب . ديكسون	ت : خليل كلفت
نظريات السرد الحديثة	والاس مارتن	ت : حياة جاسم محمد
واحة سيوة وموسيقاها	بريجيت شيفر	ت : جمال عبد الرحيم
نقد الحداثة	آلن تورين	ت : أنور مغيث
الإغريق والحسد	بيتر والكوت	ت : منيرة كروان
قصائد حب	آن سكستون	ت : محمد عيد إبراهيم
ما بعد المركزية الأوربية	بيتر جران	ت : عاطف أحمد / إبراهيم فتحى / محمود ماجد
عالم ماك	بنجامين باربر	ت : أحمد محمود
اللهب المزدوج	أوكتافيو پاث	ت : المهدى أخريف
بعد عدة أصياف	ألدوس هكسلى	ت : مارلين تادرس
التراث المغدور	روبرت ج دنيا - جون ف أ فاين	ت : أحمد محمود
عشرون قصيدة حب	بابلو نيرودا	ت : محمود السيد على
تاريخ النقد الأدبى الحديث (١)	رينيه ويليك	ت : مجاهد عبد المنعم مجاهد
حضارة مصر الفرعونية	فرانسوا دوما	ت : ماهر جويجاتى
الإسلام فى البلقان	هـ . ت . نوريس	ت : عبد الوهاب علوب
ألف ليلة وليلة أو القول الأسير	جمال الدين بن الشيخ	ت : محمد برادة وعثمانى الميلود ويوسف الأنطكى
مسار الرواية الإسبانو أمريكية	داريو بيانويبا وخ. م بينياليستى	ت : محمد أبو العطا
العلاج النفسى التدعيمى	بيتر . ن . نوفاليس وستيفن . ج . روجسيفيتز وروجر بيل	ت : لطفى فطيم وعادل دمرداش
الدراما والتعليم	أ . ف . ألنجتون	ت : مرسى سعد الدين
المفهوم الإغريقى للمسرح	ج . مايكل والتون	ت : محسن مصيلحى
ما وراء العلم	چون بولكنجهوم	ت : على يوسف على
الأعمال الشعرية الكاملة (١)	فديريكو غرسية لوركا	ت : محمود على مكى
الأعمال الشعرية الكاملة (٢)	فديريكو غرسية لوركا	ت : محمود السيد ، ماهر البطوطى
مسرحيتان	فديريكو غرسية لوركا	ت : محمد أبو العطا
المحبرة	كارلوس مونييث	ت : السيد السيد سهيم
التصميم والشكل	جوهانز ايتين	ت : صبرى محمد عبد الغنى
موسوعة علم الإنسان	شارلوت سيمور - سميث	مراجعة وإشراف : محمد الجوهرى
لذّة النّص	رولان بارت	ت : محمد خير البقاعى .
تاريخ النقد الأدبى الحديث (٢)	رينيه ويليك	ت : مجاهد عبد المنعم مجاهد
برتراند راسل (سيرة حياة)	آلان وود	ت : رمسيس عوض .
فى مدح الكسل ومقالات أخرى	برتراند راسل	ت : رمسيس عوض .
خمس مسرحيات أندلسية	أنطونيو جالا	ت : عبد اللطيف عبد الحليم
مختارات	فرناندو بيسوا	ت : المهدى أخريف
نتاشا العجوز وقصص أخرى	فالنتين راسبوتين	ت : أشرف الصباغ
العالم الإسلامى فى أوائل القرن العشرين	عبد الرشيد إبراهيم	ت : أحمد فؤاد متولى وهويدا محمد فهمى
ثقافة وحضارة أمريكا اللاتينية	أوخينيو تشانج رودريجت	ت : عبد الحميد غلاب وأحمد حشاد

السيدة لا تصلح إلا للرمى	داريو فو	ت حسين محمود
السياسى العجوز	ت . س . إليوت	ت فؤاد مجلى
نقد استجابة القارئ	چين . ب . توميكنز	ت : حسن ناظم وعلى حاكم
صلاح الدين والمماليك فى مصر	ل . ا . سيمينوڤا	ت : حسن بيومى
فن التراجم والسير الذاتية	أندريه موروا	ت أحمد درويش
چاك لاكان وإغواء التحليل النفسى	مجموعة من الكتاب	ت : عبد المقصود عبد الكريم
تاريخ النقد الأدبى الحديث ج ٣	رينيه ويليك	ت مجاهد عبد المنعم مجاهد
العولمة : النظرية الاجتماعية والثقافة الكونية	رونالد روبرتسون	ت : أحمد محمود ونورا أمين
شعرية التأليف	بوريس أوسبنسكى	ت سعيد الغانمى وناصر حلاوى
بوشكين عند «نافورة الدموع»	ألكسندر بوشكين	ت مكارم الغمرى
الجماعات المتخيلة	بندكت أندرسن	ت . محمد طارق الشرقاوى
مسرح ميجيل	ميجيل دى أونامونو	ت محمود السيد على
مختارات	غوتفريد بن	ت : خالد المعالى
موسوعة الأدب والنقد	مجموعة من الكتاب	ت : عبد الحميد شيحة
منصور الحلاج (مسرحية)	صلاح زكى أقطاى	ت . عبد الرازق بركات
طول الليل	جمال مير صادقى	ت : أحمد فتحى يوسف شتا
نون والقلم	جلال آل أحمد	ت : ماجدة العنانى
الابتلاء بالتغرب	جلال آل أحمد	ت . إبراهيم الدسوقى شتا
الطريق الثالث	أنتونى جيدنز	ت : أحمد زايد ومحمد محيى الدين
وسم السيف	ميجل دى ترباتس	ت : محمد إبراهيم مبروك
المسرح والتجريب بين النظرية والتطبيق	باربر الاسوستكا	ت . محمد هناء عبد الفتاح
أساليب ومضامين المسرح الإسبانوأمريكى المعاصر	كارلوس ميجل	ت نادية جمال الدين
محدثات العولمة	مايك فيذرستون وسكوت لاش	ت : عبد الوهاب علوب
الحب الأول والصحبة	صمويل بيكيت	ت : فوزية العشماوى
مختارات من المسرح الإسبانى	أنطونيو بويرو بابيخو	ت : سرى محمد محمد عبد اللطيف
ثلاث زنبقات ووردة	قصص مختارة	ت . إدوار الخراط
الهم الإنسانى والابتزاز الصهيونى	نماذج ومقالات	ت . أشرف الصباغ
تاريخ السينما العالمية	ديڤيد روبنسون	ت : إبراهيم قنديل
مساءلة العولمة	بول هيرست وجراهام تومبسون	ت : إبراهيم فتحى
السياسة والتسامح	عبد الكريم الخطيبى	ت . عز الدين الكتانى الإدريسى
النص الروائى (تقنيات ومناهج)	بيرنار فاليط	ت : رشيد بنحدو
قبر ابن عربى يليه آياء	عبد الوهاب المؤدب	ت . محمد بنيس
أوبرا ماهوجنى	برتولت بريشت	ت : عبد الغفار مكاوى
مدخل إلى النص الجامع	چيرارچينيت	ت عبد العزيز شبيل

(تحت الطبع)

المختار من نقد ت . س . إليوت
صورة الفدائى فى الشعر الأمريكى المعاصر
عالم التليفزيون بين الجمال والعنف
حروب المياه
الأدب الأندلسى
الأدب المقارن
راية التمرد
ثلاث دراسات عن الشعر الأندلسى
الفجر الكاذب
الشعر الأمريكى المعاصر
نظام العبودية القديم ونموذج الإنسان
الشرق يصعد ثانية
الجانب الدينى للفلسفة
الولاية
ثقافة العولمة

الإمبراطورية العثمانية وعلاقاتها الدولية
حيث تلتقى الأنهار
النظرية الشعرية عند إليوت وأدونيس
المدارس الجمالية الكبرى
التحليل الموسيقى
الإسكندرية : تاريخ ودليل
مختارات من الشعر اليونانى الحديث
بارسيفال
اثنتا عشرة مسرحية يونانية
مصر القديمة التاريخ الاجتماعى
الخوف من المرايا
النساء فى العالم النامى
المرأة و الجريمة

طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

رقم الإيداع ٧٠٢٨ / ١٩٩٩

INTRODUCTION À l'ARDHITEXTE

Gérard Genette

إنّ أسلوب " جيزار جينيت" يكاد يمثّل حالة فريدة بالقياس إلى غيره. ففيه تتزاوج الدّقّة العلميّة، والعبارة المُخاتلة، والإشارة الخفيّة إلاّ على أهل الذّكر، والتّلميح السّاخر أحيانا، والتّعجّب المُحيّر حينا آخر. ينضاف إلى كلّ ذلك تَصرُّفٌ في تركيب الجمل يجعلها تطول أحيانا إلى حدّ الإفراط، أو تَقصرُ أحيانا أخرى إلى حدّ الغموض والإبهام، وتُقطَع حينًا آخر لتُفسح المجال إلى ما لا يُحصَى من الإحالات والشّواهد والإشارات.

فهذه الدراسة على درجة كبيرة من العمق والشّمول، ومن الدّقّة والتّفصيل، تفرض استقلالها عن أي دراسة أخرى ، مراعاةً لحجم الكتاب، واعتباراً لكونها متأخّرة فى الزّمن عن الدّراسات الأخرى. وإضافةً إلى ما سبق، فإنّ طموح صاحبها المشروع فى الإحاطة بتاريخيّة القضيّة، منذ أفلاطون وأرسطو، إلى يومنا هذا، والتّركيز على أبعادها النّظريّة وجوانبها التّطبيقيّة، يبرّر إفرادها بنشرة خاصّة، بل ويفرضه ؛ إذ إنّ البحث ذاته، فى لغته الأصليّة، قد صدر مستقلاً، قبل أن يُلحق بالدّراسات المشار إليها.